

Reales Sitios

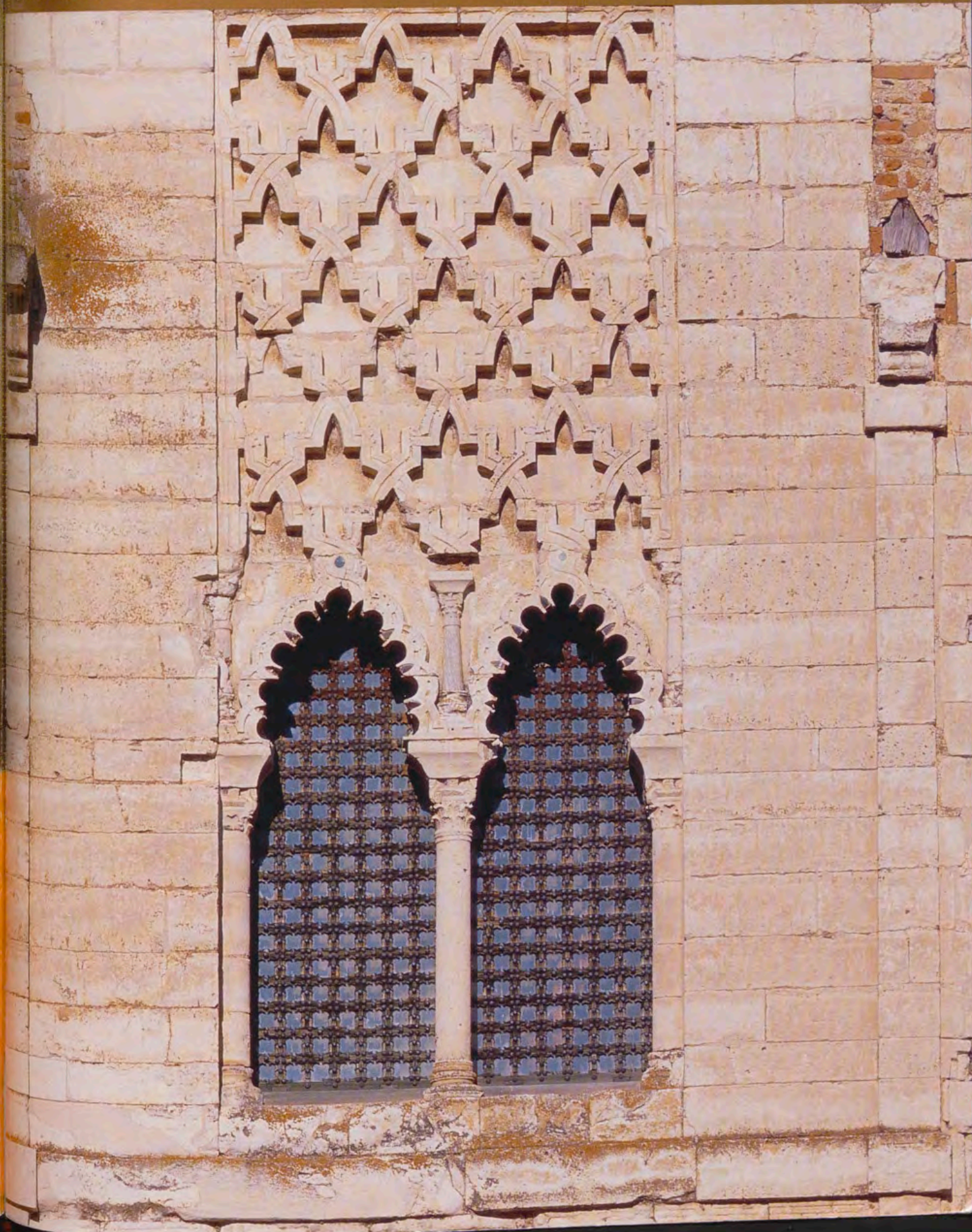
REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

AÑO XLI

Nº 162

4º TRIMESTRE DE 2004

6€ (IVA INCLUIDO)





42167

PATRIMONIO NACIONAL

Reales Sitios

AÑO XLI N° 162

4° TRIMESTRE DE 2004

XIIA

Consejo de Administración

Presidente
El Duque de San Carlos

Gerente
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales
María de las Mercedes Díez Sánchez,
Luis Herrero Juan,
María del Carmen Iglesias Cano,
Nicolás Martínez-Fresno y Pavía,
Julián Martínez García,
Félix Montes Jort,
Francisco Muñoz Ramírez,
Luis Reverter Gelabert,
José Manuel Romero Moreno,
Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez,

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 Departamento
de Programas Culturales
Carmen Cabeza Gil-Casares

Gestión y Producción Editorial
Julia López de la Torre
Tel.: 91 547 53 50. Exts. 57250-57251-57252
Fax: 91 454 88 69

Redacción
Begoña Mardones Gómez

Suscripciones y Publicidad
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext. 57256
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.

DISEÑO: Grupo SVB. FOTOMECÁNICA: Lucam. IMPRESIÓN: Brizzolis.
PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros - Extranjero, 12 euros. PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros - Extranjero, 38 euros.
NPO: 008-04-020-6. 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.

Doña Leonor de Guzmán y los Palacios de Tordesillas: propuestas para una revisión

Por Fernando Gutiérrez Baños
Universidad de Valladolid

El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas fue fundado en 1363 a partir de unos palacios reales. Tanto la cronología como los promotores de éstos son objeto de discusión. Sin embargo, el examen de una serie de testimonios heráldicos, epigráficos y pictóricos existentes en ciertas dependencias conduce a afirmar el protagonismo de la compañera de Alfonso XI, Doña Leonor de Guzmán, a lo largo de los años cuarenta del siglo XIV.

2

El Alcázar de los Reyes Cristianos en 1662: un plano inédito cordobés

Por Ana Cristina Cuadro García
Universidad de Córdoba

En este artículo damos a conocer un plano inédito del Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba, enviado por el tribunal inquisitorial de este distrito al Consejo de la Suprema en 1662. En él se muestra la distribución interna de la fortaleza, así como el ruinoso estado de la sede a mediados del siglo XVII. De especial interés es la planta de la torre de la Paloma, actualmente desaparecida.

20

Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias. El Atlas del Marqués de Heliche, Marqués del Carpio.

Por Isabel Testón Núñez, Rocío Sánchez Rubio y Carlos Sánchez Rubio
Universidad de Extremadura y 4 Gatos Badajoz S.L.L.

A mediados de la década de 1650 Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Heliche, encargó una obra cartográfica al pintor italiano Leonardo de Ferrari, que una vez terminada incluía 133 imágenes de planos, vistas y descripciones de batallas localizadas en las fronteras territoriales y marítimas del Imperio de Felipe IV. Tras la muerte de su dueño la obra fue adquirida en Madrid en 1690 por el diplomático sueco Juan Gabriel Sparwenfeld, quien la traslada a Suecia. Allí ha sido localizada por los autores de esta trabajo en el Archivo Militar de la ciudad de Estocolmo, el Krigsarkivet.

30

Pedro Machuca y el Marqués de Mondéjar

Por Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca
Instituto Madrileño de Investigación Agraria y Alimentaria

En este trabajo se reúnen diversos datos referentes a las trazas encargadas por el Marqués de Mondéjar para el palacio de Carlos V en la Alhambra (Granada), cuyo autor fue probablemente Pedro Machuca. Se analiza en detalle la traza original para la portada oriental de dicho palacio, y asimismo el papel desempeñado por el Marqués y Machuca en el desarrollo de un modelo de arquitectura de inspiración romana, utilizado tanto en el palacio del Emperador en la Alhambra como en los del propio Marqués en la Alhambra y en Mondéjar (Guadalajara).

42

El arte de la posibilidad: Carpio y el coleccionismo de pintura en Venecia

Por Leticia de Frutos Sastre
Universidad Complutense de Madrid

Este artículo pretende abordar una de las facetas del coleccionismo artístico que desarrolló el VII Marqués del Carpio, Don Gaspar de Haro y Guzmán: la compra de pinturas en el mercado veneciano a través de sus agentes mientras ocupaba el puesto de la embajada ante la Santa Sede (1677-1682). Contextualizamos esta actividad dentro de la práctica habitual de los grandes príncipes coleccionistas de las Cortes europeas, que, a través de sus agentes, establecían una velada competitividad artística por conseguir las mejores y más emblemáticas obras del mercado a los mejores precios.

54

Notas y Documentos

El Palacio de España en Roma, Embajada hispana ante la Santa Sede, según Antonio Canevari (1726).
Por Mercedes Simal López

72

Crónica Cultural

75

Resumen en inglés

80





Fachada del Palacio que disen de la Pelella de Benamari, entre 1354 y 1361, Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.

Doña Leonor de Guzmán y los palacios de Tordesillas: propuestas para una revisión

Por Fernando Gutiérrez Baños
Universidad de Valladolid

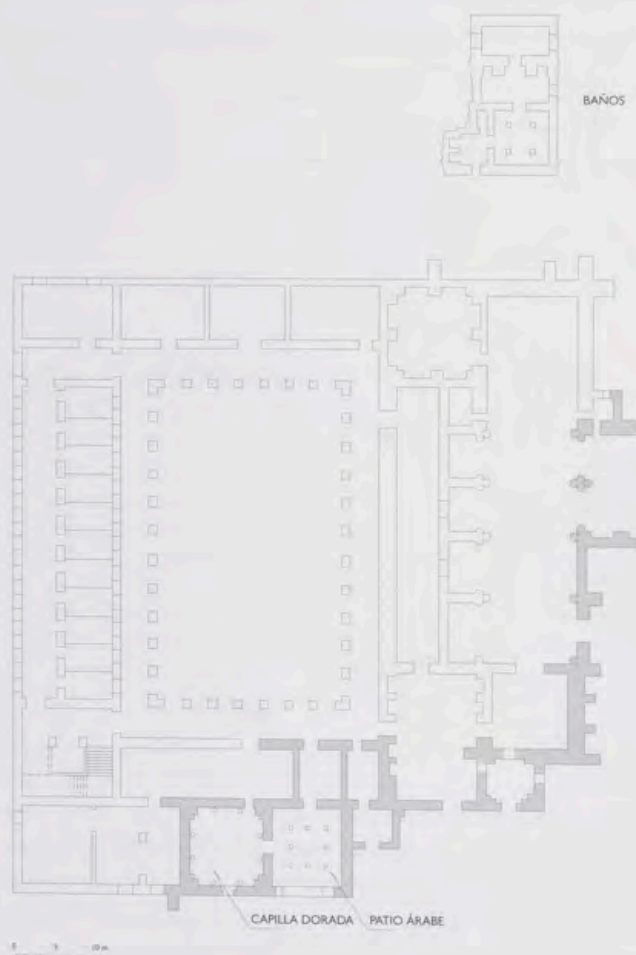
El Real Convento de Santa Clara de Tordesillas es uno de los monumentos más fascinantes de la Baja Edad Media castellana. Fundado en 1363 por la Infanta Doña Beatriz, a instancias de su padre, Pedro I, a partir de "las mis casas principales, que yo he en Oter de [Sie]llas, en que el dicho señor rrey don Pedro posa quando es en el dicho logar", de su transformación de palacios en convento, así como de su evolución a lo largo de la Edad Moderna y Contemporánea, resulta un complejo arquitectónico en el cual subsisten numerosos restos de sus primitivos palacios, si bien enmarañados con construcciones posteriores que hacen su lectura tan compleja como apasionante, pues no siempre es fácil determinar qué corresponde a cada momento o cuál es el sentido de cada elemento.

Pretendo en este artículo insistir en una cuestión debatida y vidriosa: la cronología de los palacios de Tordesillas y, en relación con su datación, el protagonismo en su erección. A partir de la interpretación de Lampérez de las lápidas empotradas en la fachada principal de este complejo arquitectónico, con referencias a las campañas de Alfonso XI, se entiende que su construcción se debió a este Monarca, entre 1340 y 1344, en contra de su primera estimación como obra de Pedro I, al cual, sin embargo, no se le niega un cierto papel ¹. Este planteamiento conduce al empeño en delimitar lo que corresponde a cada uno de estos Monarcas, que cuenta con una aportación notable, fundada en los descubrimientos acaecidos en el complejo arquitectónico de Tordesillas al compás de las restauraciones de los años ochenta del siglo XX, en el estudio de Pérez Higuera ². Cuestiona, sin embargo, últimamente, este planteamiento Ruiz Souza, que, aun cuando reconoce la existencia de unos palacios anteriores (a los cuales asigna, únicamente, la Capilla Dorada), adscribe, en su integridad,

los palacios de Tordesillas a Pedro I y a su favorita Doña María de Padilla, a quienes encuentra más estrechamente relacionados con la localidad. Precisa, incluso, su construcción entre 1354 y 1361, y niega, por completo, cualquier papel a Alfonso XI y a su favorita Doña Leonor de Guzmán ³. Una revisión de los testimonios heráldicos, epigráficos y pictóricos existentes en las partes más antiguas de los palacios de Tordesillas obliga, a mi entender, a replantear esta cuestión. Convendrá, asimismo, volver sobre ciertos documentos bien conocidos para precisar mejor el sentido de sus expresiones.

El testimonio heráldico de los baños

Entre las dependencias palatinas conservadas en el Real Convento de Santa Clara de Tordesillas se cuentan unos baños que siguen en su disposición y en su decoración las características de los baños hispanomusulmanes. La primera estancia de estos baños, entendida como vestuario y como cuarto frío, es un espacio de planta rectangular cubierto mediante una bóveda de medio cañón. Su decoración pictórica, característicamente mudéjar ⁴, comprende emblemas heráldicos: en sus muros oriental y occidental, en sus partes superiores, se encuentran sendos escudos de armas de grandes dimensiones (león, bordura cargada de calderas), mientras que en su bóveda de medio cañón, cuajada de entrelazado, alternan, en los octógonos causados por éste, palmas dobles con una versión simplificada de las armas anteriores, consistente en su presentación a manera de señales, esto es, al margen del contorno de un escudo de armas (león rodeado por cuatro calderas). Las características de esta modalidad pictórica, en la cual es sustan-



Esquema del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, según Lampérez, Dibujo: Ezequiel Gómez Duque.

cial su monocromía (concretada, a menudo, como en este caso, en el empleo del color rojo almagre sobre el blanco del mortero) ⁵, no consienten precisión alguna acerca de los esmaltes de estos emblemas heráldicos. Torres Balbás, en el primer estudio de estas pinturas murales más allá de su primera mención en el estudio de Lampérez, asignó estos emblemas heráldicos, sin entrar en consideraciones a propósito de los mismos, a Doña Leonor de Guzmán, como consecuencia de la estimación de los palacios de Tordesillas como obra de Alfonso XI ⁶. Su propuesta fue asumida de manera unánime hasta que en 1996 Ruiz Souza, en el contexto de una profunda revisión de la cronología de estos palacios a partir de las fuentes y de los testimonios heráldicos y epigráficos, rechazó la adscripción de estos emblemas heráldicos a Doña Leonor de Guzmán, a quien no cree en relación con estos palacios ⁷.

El razonamiento de Ruiz Souza, que matiza correctamente la descripción de Torres Balbás en cuanto a la ausencia de coronas en los leones de los escudos de armas, consiste, por una parte, en negar la adscripción de estas armas a Doña Leonor de Guzmán, a quien, como heredera del ducado de Medina Sidonia, corresponderían las armas de esta rama de los Guzmán, que indaga en genealogistas del siglo

XVI. Consiste, asimismo, por otra parte, en buscar un candidato para estas armas, que encuentra en la Reina Doña Juana Manuel, esposa de Enrique II, a quien la documentación menciona en relación con *las casas de los baños* entre 1376 y 1377 y a quien corresponderían estas armas por su ascendencia: león por Manuel (por su padre Don Juan Manuel) y calderas por Lara (por su madre Doña Blanca de la Cerda y de Lara) ⁸. Entiendo que esta interpretación de los emblemas heráldicos de las pinturas murales de los baños de los palacios de Tordesillas se resiente de las fuentes empleadas para su estudio, que deben ser, preferentemente, mejor que abstractas afirmaciones de heraldistas o de genealogistas modernos y contemporáneos (que proporcionan, ciertamente, pistas valiosas, que, sin embargo, no cabe asumir de una manera absoluta), testimonios heráldicos originales e incuestionables del entorno genealógico a estudiar. De esta manera, aplicando a estos emblemas heráldicos esta propuesta metodológica, resulta evidente la no correspondencia, en ningún caso, de estas armas a la Reina Doña Juana Manuel.

En el sistema heráldico castellano, tal y como se manifiesta en los siglos XIII y XIV, corresponde, en principio, a una mujer casada el empleo de las armas de su marido (en este caso, las armas reales), como mucho, con las armas de su linaje (esto es, de su padre: en este caso, las armas de Don Juan Manuel, a saber, manos aladas armadas y leones) en posición secundaria, de manera que la propuesta de Ruiz Souza según la cual Doña Juana Manuel llevaría las armas de su padre y, en posición secundaria, de su madre, resulta, *a priori*, poco verosímil. Por otra parte, en ningún caso cabe interpretar el león, sin más, como armas de los Manuel, a quienes corresponde un cuartelado bien conocido (primero: de gules, mano alada armada de oro; segundo: de León). Ruiz Souza señala esta adscripción a partir de unas referencias de Juan Francisco de Hita y de Gonzalo Argote de Molina ⁹. Sin embargo, ningún testimonio heráldico original e incuestionable del Infante Don Manuel o de su hijo Don Juan Manuel consiente esta propuesta de adscripción, que traiciona, además, el sentido originario de las armas del Infante Don Manuel como armas formadas a partir de la diferenciación del cuartelado real, de acuerdo con los usos de la Corte de Fernando III empleados en el siglo XIII ¹⁰. En cuanto al uso de calderas por parte de la Reina Doña Juana Manuel, apenas pudo proceder de su madre, Doña Blanca de la Cerda (llamada, asimismo, en ocasiones, de Lara), que, como tercera esposa de Don Juan Manuel, usaría las armas de éste con alguna referencia a su linaje paterno (castillos, leones y lises, en este caso) ¹¹, si bien en tanto que nieta de Doña Juana Núñez de Lara *la Palomilla* y de Don Fernando de la Cerda existe una remota posibilidad de que la Reina Doña Juana Manuel emplease calderas, en tanto que armas del linaje de Lara (de plata, dos calderas de sable), en torno a 1370 ¹². En efecto, Doña Juana Núñez de Lara *la Palomilla*, como representante última del linaje de Lara,

transmitió a su descendencia el rico patrimonio de este linaje, de modo que, de manera insólita, el hijo varón de este matrimonio adoptó apellidos y armas de su linaje materno: Don Juan Núñez de Lara. A su muerte en 1350 su herencia se precipitó de descendiente en descendiente para recaer, finalmente, en torno a 1370, en su sobrina la Reina Doña Juana Manuel, por quien estos estados se incorporaron a la Corona ¹³.

En cualquier caso, más allá de las especulaciones, es necesario, en relación con las armas de la Reina Doña Juana Manuel, acudir a los testimonios heráldicos originales e incuestionables de la misma y estos nos muestran lo que era más previsible: el empleo, por parte de la Reina Doña Juana Manuel, de las armas reales, combinadas, en ocasiones, con las armas del linaje de Manuel, de manera que es indudable que no le corresponden las armas de las pinturas murales de los baños de los palacios de Tordesillas. Entre estos testimonios se cuenta, en primer lugar y sin afán de exhaustividad, una impronta sigilar de 1377 (pendiente, precisamente, del documento de donación de estas *casas de los baños* al monasterio jerónimo de Aniago), que Castro Toledo describe como: "Anverso, figura femenina de pie y con cetro; reverso, castillos y leones" ¹⁴. Se cuenta, asimismo, una pintura sobre tabla bien conocida, *Nuestra Señora de Tobed* (Madrid, colección Várez-Fisa), de ca. 1370, en la cual aparecen los Monarcas con sus hijos, los Infantes Don Juan y Doña Leonor, y, en el ángulo superior izquierdo, las armas de Manuel, acompañando a las armas reales, que se encuentran en el ángulo superior derecho ¹⁵. Finalmente, ciertos signos rodados de los documentos de la cancillería de Enrique II, en los cuales se introduce la mano armada alada del primer cuartel de las

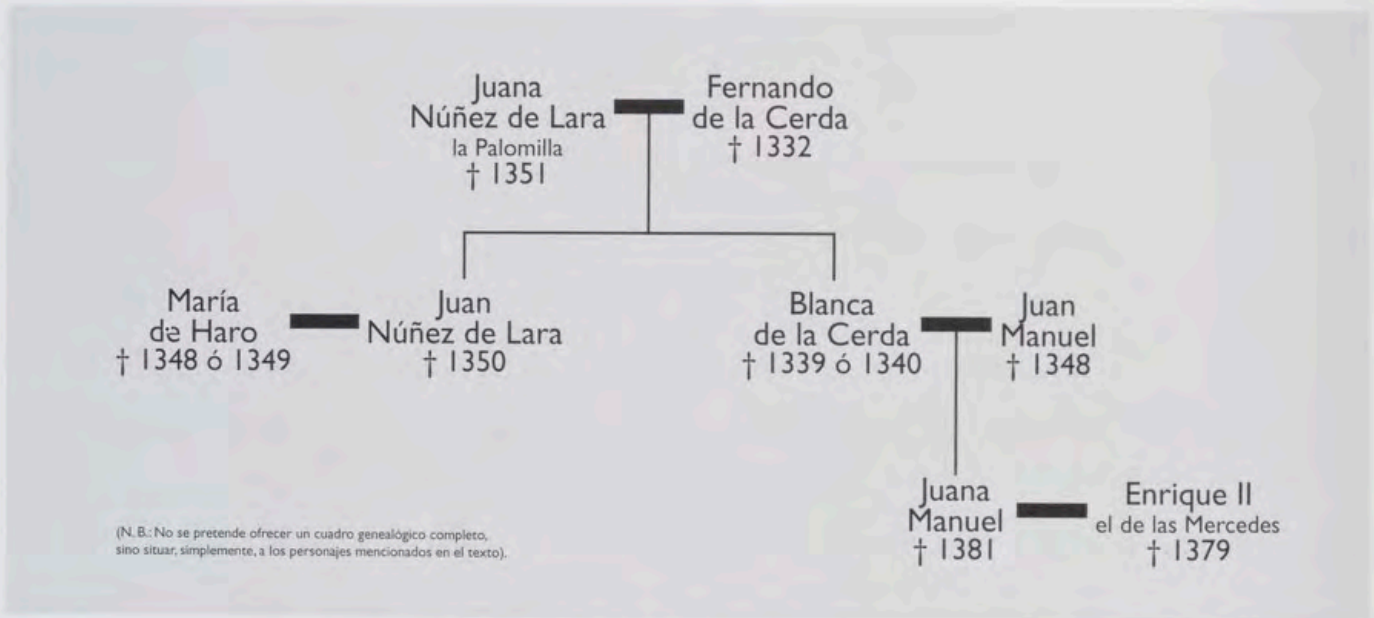
armas de los Manuel como indicio de su enorme prestigio, circunstancia que hace impensable, en definitiva, el empleo de otras distintas por parte de la Reina Doña Juana Manuel ¹⁶.

¿Pueden corresponder, entonces, estos emblemas heráldicos de las pinturas murales de los baños de los palacios de Tordesillas a Doña Leonor de Guzmán, tal y como afirmó Torres Balbás sin entrar en consideraciones a propósito de los mismos? Considerémoslo tanto a partir de los testimonios heráldicos originales e incuestionables del linaje de Guzmán como a partir de la posición personal de Doña Leonor de Guzmán en el mismo, así como en relación con el Monarca, puesto que unas armas similares representadas en el Convento de *Sancti Spiritus* de Salamanca en el siglo XVI como armas de Don Martín Alfonso († entre 1269 y 1274), hijo ilegítimo de Alfonso IX, resultan espurias por su evidente contradicción con los testimonios fidedignos de este personaje, de manera que nada aportan a la problemática que aquí nos ocupa ¹⁷.

Entre los testimonios heráldicos originales e incuestionables del linaje de Guzmán no se cuenta, por desgracia, ninguno correspondiente a la propia Doña Leonor de Guzmán, que nos ahorraría el largo *excursus* que ahora se inicia. El ejercicio de sus facultades dominicales en los importantes señoríos que acumuló como consecuencia de su intimidad con el Monarca exigió, indudablemente, a Doña Leonor de Guzmán, la elaboración de un sello mediante el cual validar sus disposiciones, en el que se mostrarían, a buen seguro, de acuerdo con las costumbres de la época, sus emblemas heráldicos. En efecto, en el tenor de varios de los documentos de Doña Leonor de



Emblemas heráldicos de Doña Leonor de Guzmán en el vestíbulo de los baños, ca. 1340-ca. 1350.
Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.



Entorno genealógico de la Reina Doña Juana Manuel.

Guzmán que conocemos -una decena entre 1332 y 1350- se expresa esta circunstancia: "Y d'esto bos mandé dar esta mi carta sellada con mio sello de çera colgado" ¹⁸. Sin embargo, la mayoría de estos documentos llegan a nuestros días a través de copias, o bien de época, o bien posteriores, de manera que las posibilidades se reducen de manera extraordinaria, ciñéndose, finalmente, a dos documentos originales de 1341 y de 1344, en los cuales falta, lamentablemente, el sello ¹⁹. Con respecto al documento de 1344 deploró esta circunstancia a finales del siglo XIX el Doctor Thebussem: "Infructuosas han sido mis diligencias para hallar el sello que tuvo el pergamino, y satisfacer la curiosidad de si D^a. Leonor de Guzmán usaba por escudo las calderas de su linaje o los castillos y leones del rey su señor, como ella lo nombraba" ²⁰, punto en el cual seguimos en este momento.

Conminados a indagar, en consecuencia, en los testimonios heráldicos originales e incuestionables del linaje de Guzmán, conviene investigar, mejor que en los Duques de Medina Sidonia, en los más antiguos representantes del mismo, puesto que Doña Leonor de Guzmán no heredó el ducado de Medina Sidonia, el cual no recaerá en el linaje de Guzmán (en concreto, en la descendencia de Don Alonso Pérez de Guzmán *el Bueno*, tío-abuelo de Doña Leonor de Guzmán) hasta su concesión en 1445 por parte de Juan II a Don Juan Alfonso de Guzmán, tercer Conde Niebla, con descendencia, después de que lo disfrutara entre 1378 y 1404, con carácter vitalicio (por carecer de descendencia), Don Enrique, hijo ilegítimo de Enrique II ²¹. Doña Leonor de Guzmán tuvo el señorío de esta villa por concesión de Alfonso XI en torno a 1337 (revocada a su muerte por Pedro I, el cual reintegró la villa al realengo) ²². Desechados estos antecedentes, los testimonios más antiguos de las armas del linaje de Guzmán nos muestran siempre, simplemente, las dos calderas ²³. Estos testimo-

nios, aparte del referente a un Don Diego de Guzmán de posición en el linaje de Guzmán que no puedo precisar ²⁴, son más expresivos en la rama del linaje de Guzmán que arranca de Don Nuño Pérez de Guzmán, floreciente a principios del siglo XIII, para culminar en los Marqueses de Toral, que acabaron incorporando armiños a sus armas por su entronque con el linaje de Cifuentes ²⁵, mientras que en la rama del linaje de Guzmán que arranca de Don Guillén Pérez de Guzmán, hermano de Don Nuño Pérez de Guzmán, para culminar en los Duques de Medina Sidonia, a la cual pertenece Doña Leonor de Guzmán, conozco, únicamente, un sello de 1261 de Don Pedro Guillén de Guzmán -o Núñez de Guzmán- (hijo de Don Guillén Pérez de Guzmán y bisabuelo de Doña Leonor de Guzmán) y los escudos de armas del primitivo sepulcro de Don Alonso Pérez de Guzmán *el Bueno* († 1309, hijo ilegítimo de Don Pedro Guillén de Guzmán y, en consecuencia, tío-abuelo de Doña Leonor de Guzmán), amén de otros posteriores a Doña Leonor de Guzmán ²⁶. El primero apenas resulta de utilidad, puesto que, no siendo su sello particular, sino su sello en tanto que Adelantado Mayor de Castilla, muestra las armas de este reino, de acuerdo con su uso por razón de oficio ²⁷. El segundo, conocido tanto a través de su descripción por parte de Pedro Barrantes Maldonado en sus *Ilustraciones de la casa de Niebla* ("las calderas sin ninguna orla") ²⁸ como a través del dibujo contenido en el manuscrito original de esta obra ²⁹, nos muestra, nuevamente, las dos calderas, simplemente. Parece, en conclusión, que las dos calderas, carentes de aditamentos, fueron las armas del linaje de Guzmán hasta los tiempos de Doña Leonor de Guzmán, de manera que corresponderían a ésta por razón de su stirpe.

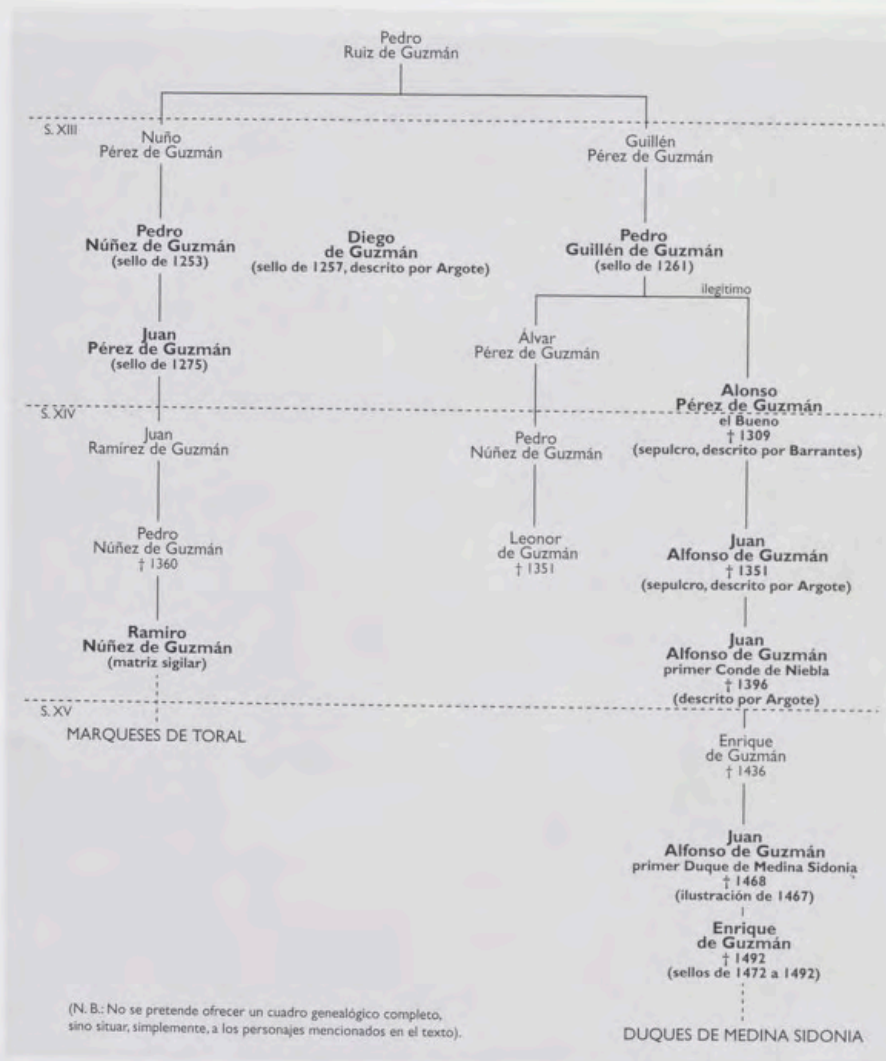
Ahora bien, según señalaba anteriormente, en el sistema heráldico castellano, tal y como se manifiesta en los siglos XIII y XIV, corresponde, en principio, a una mujer casada,



Nuestra Señora de Tobed, ca. 1370, Colección Várez-Fisa, Madrid.

el empleo de los emblemas heráldicos de su marido, como mucho, con las armas de su linaje en posición secundaria. Doña Leonor de Guzmán estuvo casada con un cierto Don Juan de Velasco, que debía de ser bastante más mayor que ella, con anterioridad al inicio de su relación con Alfonso XI (a finales de los años veinte del siglo XIV)³⁰, de manera que, si tuvo entonces la ocasión de mostrar sus armas, mostraría, a buen seguro, el jaquelado de oro y de veros de los Velasco con las calderas de los Guzmán en posición secundaria. ¿Qué pudo emplear, sin embargo, a partir del inicio de su relación con Alfonso XI, que fue pública y reconocidamente consentida no menos que pública y reconocidamente adulterina? Sería por completo impropio que Doña Leonor de Guzmán empleara entonces las

armas reales, como se preguntaba el Doctor Thebussem, porque su uso supondría la usurpación de hecho de un puesto que no le correspondía. En el haber político de Doña Leonor de Guzmán se cuenta, precisamente, su capacidad para desatender los cantos de sirena que le incitaron a mover al Monarca a repudiar a su legítima esposa para sentarla a ella en su trono³¹, de manera que la opción del empleo de las armas reales por parte de Doña Leonor de Guzmán parece descartable. Eran necesarios, sin embargo, unos emblemas heráldicos que proclamasen de alguna manera la situación de Doña Leonor de Guzmán, que era de dominio público, y, en este sentido, el empleo, sin más, de las armas de los Guzmán parecería, a buen seguro, insuficiente.



Entorno genealógico de Doña Leonor de Guzmán.

En este contexto, la adopción de unas armas, de León, bordura de Guzmán (esto es, de unas armas similares a las que aparecen en las pinturas murales de los baños de los palacios de Tordesillas) pudo ser la solución idónea. Las armas de León tuvieron un cierto carácter de armas particulares en la descendencia de Alfonso IX³². Este carácter se pudo rememorar, acaso, en este momento, para expresar, mediante su empleo en posición dominante, el vínculo personal de Doña Leonor de Guzmán con el Monarca. De hecho, las armas en uso unos años después por parte de Doña María de Padilla (de León, vestido de Padilla -en lugar de las armas de su linaje, sin más, a saber, de oro, tres padillas de sable-) ³³, la cual ocupó con respecto a Pedro I una posición similar a la de Doña Leonor de Guzmán con respecto a Alfonso XI, sugieren el empleo de la misma fórmula para una y para otra favorita: la única diferencia reside en que para la formación de las armas de la de Padilla, un par de décadas posteriores a las armas de la de Guzmán, se plegaron a la moda dominante entonces de las particiones oblicuas mediante la adopción del vestido -en vez de la bordura- para la incorporación de las armas propias.

Además de este sentido de expresar la relación de Doña Leonor de Guzmán con el Monarca, las armas, de León, bordura de Guzmán, pudieron tener un valor añadido. Su disposición evocaba de manera discreta, pero directa e inequívoca, la disposición de las armas de la Reina Doña María de Molina (de León, bordura de Castilla -por su padre el Infante Don Alfonso de Molina-, que usó en compañía de las armas reales, como correspondía a su estado) ³⁴, abuela de Alfonso XI, fallecida en 1321, de manera que su discreta imitación, tan importante en la creación de emblemas heráldicos, era una manera de proclamar la importancia de la favorita real. A mayor abundamiento de este sentido concurrente que pudo tener la formación de las armas de Doña Leonor de Guzmán, resulta significativo que el primero de los señoríos que tenemos constancia que Doña Leonor de Guzmán recibió, momento oportuno para la adopción de unas armas particulares, fue el de Villagarcía de Campos. Doña Leonor de Guzmán contaba con un importante patrimonio rústico y urbano en los reinos de Sevilla y de Córdoba, en las cabeceras de los mismos, pero a partir de su relación con Alfonso XI empezó a acumular, casi siempre por mediación regia, un patrimonio extraordinario en torno a la Meseta Norte (Villagarcía

de Campos, Palenzuela, Villaumbrales, Tordesillas, Paredes de Nava, Monzón de Campos...) y a la Andalucía Occidental (Alcalá de Guadaíra, Medina Sidonia, Huelva, Lucena, Cabra...), principalmente ³⁵. Según las expresivas palabras de González Crespo, "cada vez que daba un hijo al monarca, éste la recompensaba, como si se tratara de un gran servicio, con importantes señoríos" ³⁶. El primero de estos hijos (que fueron, en total, una decena), el malogrado Don Pedro (+ 1338), Señor de Aguilar de Campoo, nació en Valladolid a finales de 1331 o a principios de 1332 ³⁷ y en la primavera de 1332 Alfonso XI concedió a Doña Leonor de Guzmán la villa de Villagarcía de Campos ³⁸. Esta villa había pertenecido, precisamente, a la Reina Doña María de Molina (como herencia de su tía Doña Teresa Alfonso), la cual la entregó en 1320 al monasterio cisterciense de su fundación de Santa María la Real de las Huelgas de Valladolid. Sin embargo, a 5 de febrero de 1332, Alfonso XI, al confirmar la dotación de este monasterio efectuada por su abuela, retiró de la misma esta villa, con la promesa de una debida compensación, con la evidente intención de donarla a Doña Leonor de Guzmán ³⁹.

En conclusión, tanto por sus muebles como por el sentido que denota su formación, las armas que figuran en las pinturas murales de los baños de los palacios de Tordesillas parecen corresponder de manera indudable a Doña Leonor de Guzmán, compañera de Alfonso XI y Señora de Tordesillas, cuando menos, a partir de 1337 ⁴⁰.

El testimonio epigráfico y pictórico de la Capilla Dorada

En el extremo opuesto del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas se encuentra la dependencia conocida como Capilla Dorada. Es un característico ejemplo de *qubba*, espacio de planta cuadrangular cubierto mediante una cúpula. Presenta, en su interior, una complicada articulación mural a partir de columnas de características dispares que sostienen arcos polilobulados que se entrecruzan generando arcos apuntados, mientras por encima de los cimacios de los capiteles de estas columnas un segundo orden de soportes sostiene arcos de herradura que se entrecruzan con los arcos polilobulados. Se encuentra orientada de manera clara: el arco central de su muro oriental es más ancho y, de diseño túmido, interrumpe la articulación mural descrita, denunciando, de esta manera, su empleo como oratorio desde el momento de su erección. Siempre se reconoció en esta construcción, en comparación con el resto de los palacios de Tordesillas, un cierto carácter arcaico. En este sentido, Ruiz Souza argumenta a propósito de la falta de relación de la Capilla Dorada con el resto de los palacios de Tordesillas de tiempos de Pedro I y de Doña María de Padilla, así como a propósito de su correspondencia a una construcción anterior, emplazada a occidente de la misma (en relación con su acceso en ori-

gen por su muro occidental, así como con la existencia, en tiempos, de unos arcos polilobulados, reseñados por Lampérez, frente a su fachada occidental, que Ruiz Souza interpreta como "parte de una galería antigua que daba acceso a un pequeño patio rectangular, a modo de atrio" ⁴¹. Cuando se emprendió la construcción del resto de los palacios de Tordesillas, se cuidó con esmero e interés la preservación de la Capilla Dorada. En efecto, fue necesaria la construcción, adosada al costado meridional de la misma, del conocido como Patio Árabe (pequeño patín unánimemente considerado entre las obras de Pedro I y de Doña María de Padilla cuya función, como señala Ruiz Souza, es articular la Capilla Dorada con las dependencias palatinas en torno al Patio del Vergel), de manera que se abrió un nuevo acceso en el muro meridional de la Capilla Dorada, en uso en la actualidad, en detrimento de su primitivo acceso por el muro occidental, convertido, finalmente, en ventana ⁴².

Es, en consecuencia, indudable que la Capilla Dorada pertenece a unos palacios anteriores a los palacios en torno al Patio del Vergel. Ahora bien, ¿a qué momento corresponden estos primeros palacios de Tordesillas? ⁴³. La propia Capilla Dorada ofrece dos testimonios del máximo interés en este sentido, a saber, sus pinturas murales y las inscripciones de las basas de las columnas de su muro occidental.

Las pinturas murales se encuentran en la parte inferior de sus muros, en la serie de arcos apuntados que, a razón de tres por paramento, y con la excepción apuntada a propósito de su paramento oriental, define su complicada articulación. Ausentes en el arco central del muro occidental



Exterior de la Capilla Dorada, ca. 1340-ca. 1350, Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.

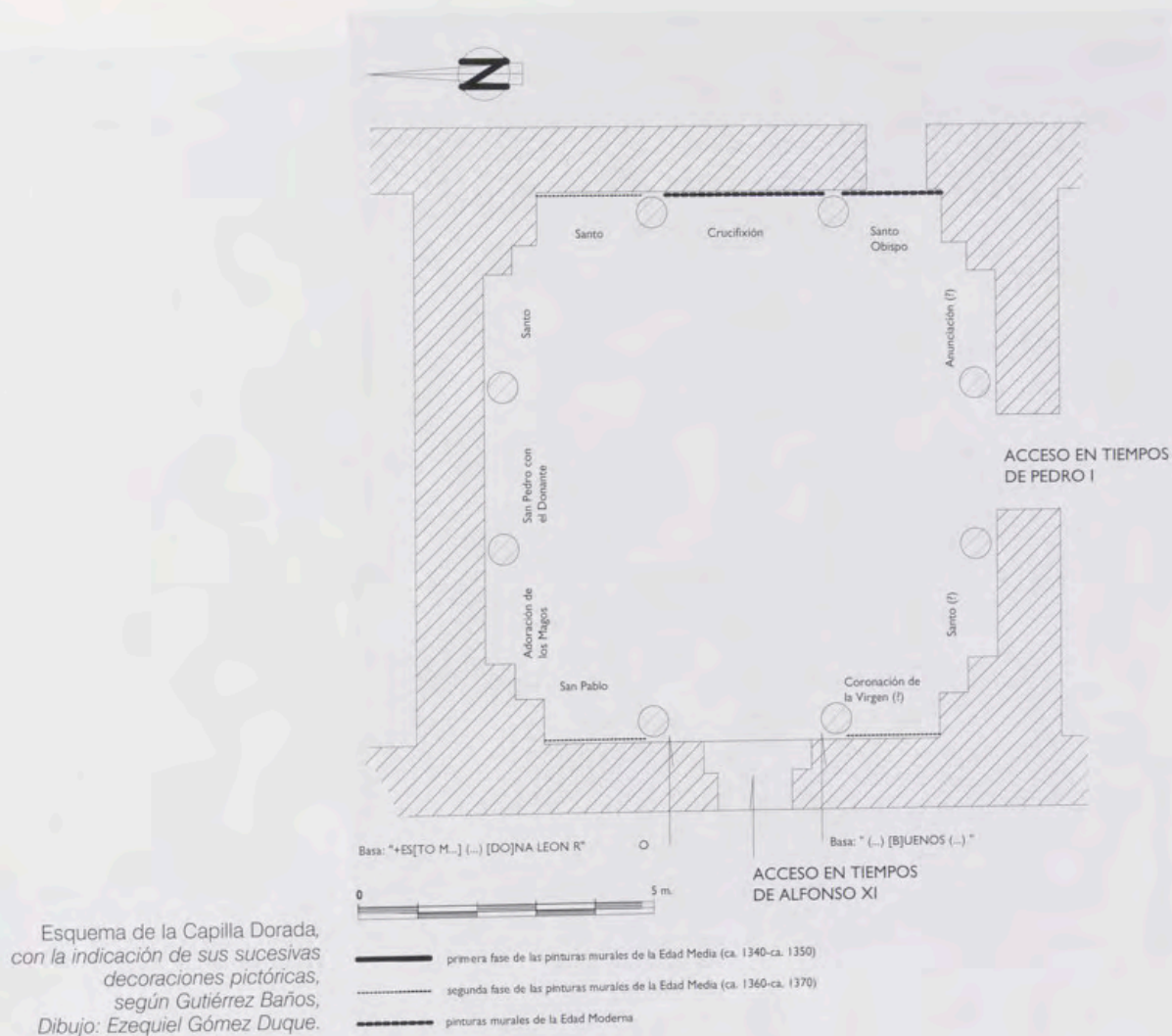
(correspondiente a su acceso en origen) y en el arco central del muro meridional (correspondiente a su acceso a partir del Patio Árabe), el número de diez composiciones de estas pinturas murales aún es susceptible de minoración mediante el descuento del arco central y del arco de la derecha del muro oriental, donde se encuentran pinturas murales de la Edad Moderna que cubren, a buen seguro, una parte de las pinturas murales objeto de nuestro interés. Subsisten, de esta manera, ocho composiciones de las pinturas murales de la Edad Media, restauradas por el Patrimonio Nacional en 1988 ⁴⁴.

Estas pinturas murales corresponden a dos fases sucesivas que se relacionan con la evolución del espacio de la Capilla Dorada en relación con el complejo arquitectónico de Tordesillas ⁴⁵. De la primera fase subsiste, únicamente (y

de manera deliberada), el arco de la izquierda del muro septentrional, donde se representa parte de una *Adoración de los Magos* (se reconoce, únicamente, al primero de los magos arrodillado ante la Virgen con el Niño, de manera que es necesario suponer la representación, cuando menos, de los magos que faltan en el inmediato arco a la izquierda, esto es, en el arco de la derecha del muro occidental), que invita a pensar en la existencia de un ciclo de la infancia de Cristo que, cuando menos en su mitad septentrional, única susceptible de comentario en este sentido, se leería de izquierda a derecha a partir del acceso a la capilla por el arco central del muro occidental (esto es, a partir de su acceso en origen, cuando aún no existía el Patio Árabe). Es una de las obras maestras de la pintura castellana de estilo gótico lineal en su período de plenitud, que domina una buena parte del siglo XIV, cuya importancia,



Interior de la Capilla Dorada, ca. 1340-ca. 1350, Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.



sin embargo, apenas ha sido reconocida (confío en que su difusión en estas páginas pueda contribuir a remediar esta circunstancia). De la segunda fase, en peor estado de conservación, subsisten siete composiciones que muestran, por una parte, el deseo de conservar y de destacar la mencionada composición de la primera fase y, por otra parte, su disposición considerando el acceso a la Capilla Dorada por el arco central del muro meridional (esto es, a partir del Patio Árabe). En efecto, la apertura de este acceso a partir del Patio Árabe supondría la destrucción de una parte de las pinturas murales de la primera fase, con la consiguiente mutilación de su programa iconográfico, así como un cambio en la importancia de los distintos paramentos, de manera que, de inmediato, esto es, ca. 1360-ca. 1370 (dada la correspondencia del Patio Árabe a las obras de Pedro I y de Doña María de Padilla), debió de emprenderse la ejecución de la segunda fase de las pinturas murales. Ésta contempló la preservación de una de las composiciones de la primera fase, el fragmento de la *Adoración de los Magos*, no tanto como episodio de la infancia de Cristo (que no importó aislar de su contexto e, incluso, de una parte de su representación) como por su profundo sentido teológico, en el cual no me puedo extender en este momento, cifrado en el elemento más inusual de esta representación: el pequeño árbol que sostiene María en su mano izquierda

(en relación con el cual es necesario considerar, asimismo, los comentarios de Robinson), que permite entender esta imagen como una especie de jeroglífico de la Redención, no menos expresivo en este sentido que una *Crucifixión* o que un *Juicio final*⁴⁶. Para destacar esta composición se dispuso a ambos lados a San Pedro y a San Pablo, pero, en lugar de disponer a San Pedro a la izquierda de la representación a destacar, como corresponde a su primacía, se le dispuso a la derecha, esto es, en el arco central del muro septentrional. Esta peculiaridad cobra un pleno sentido cuando se advierte que al disponer a San Pedro de esta manera se le estaba dando, en realidad, el lugar preferente, pues su imagen queda enfrente del nuevo acceso a la Capilla Dorada a partir del Patio Árabe. Por esta razón San Pedro aparece frontal, mientras que San Pablo, que se encuentra en el arco de la derecha del muro occidental, aparece de tres cuartos, girado hacia la *Adoración de los Magos*. Destaca, finalmente, la primacía de San Pedro, la presencia a sus pies de una figura orante, reducida a un resto informe por el deterioro de esta segunda fase de las pinturas murales, en la que no cabe apreciar sexo o condición. Esta segunda fase de las pinturas murales de la Capilla Dorada, a pesar de su estado de conservación, es una de las obras pioneras e importantes del estilo gótico lineal tardío del último tercio del siglo XIV y muestra ciertos contactos con la pin-



Adoración de los Magos,
ca. 1340-ca. 1350, Capilla Dorada,
Real Convento de Santa Clara
de Tordesillas, Valladolid,
Patrimonio Nacional.

tura italiana trecentista (advértase, por ejemplo, la contundencia de las figuras o el pleno carácter de sus rostros).

Correspondiente, en consecuencia, la primera fase de las pinturas murales de la Capilla Dorada a un momento anterior a ca. 1360-ca. 1370, las características de la indumentaria representada en su única composición conservada contienen rasgos con difusión en la moda a partir de ca. 1330⁴⁷, de manera que su cronología se ciñe de modo bastante preciso al segundo tercio del siglo XIV. Ahora bien, esto, en principio, supondría, simplemente, el establecimiento de un término *ante quem* para la datación de la Capilla Dorada (cabría pensar que transcurrió un tiempo entre su edificación y su primera decoración con pinturas murales de carácter figurativo), pero, en este momento, es cuando entra en juego el segundo testimonio a considerar, a saber, el testimonio epigráfico de las basas de las columnas de su muro occidental.

Según se ha indicado, el acceso en origen a la Capilla Dorada, esto es, en el momento de su construcción, se encontraba en el arco central de su muro occidental. Para destacar la prelación de este arco se dispusieron entonces unas basas significativas por su diseño y por presentar inscripciones, acerca de las cuales llama la atención Ruíz Souza⁴⁸. Podemos ofrecer, ahora, después de que una intervención en el pavimento de la Capilla Dorada las liberara por completo, la transcripción de estas inscripciones, a pesar de su deterioro⁴⁹. Ambas basas,

asentadas sobre pequeños plintos con decoración de estilizaciones vegetales en relieve, son de tipo ático. Su toro inferior es liso, mientras que su toro superior es entorchado, en tanto que en la escocia que media entre ambos se disponen, en escritura gótica mayúscula, las inscripciones objeto de nuestro interés. En la inscripción de la basa de la columna a la derecha, según se entraba, se lee "...UENOS...", mientras que en la inscripción de la basa de la columna correspondiente se lee "...NALEONR+ES...". Especialmente ésta muestra que no se emplearon en ellas signos de separación de palabras y, puesto que la cruz que aparece marca, a buen seguro, su inicio (como ocurre a menudo en la Epigrafía Medieval) y, en este caso, en consecuencia, su final, asimismo (como consecuencia de la forma circular de la basa, si bien es cierto que ésta se adapta a su condición de fundamento de una columna adosada), conviene, finalmente, su transcripción como "+ES[TO M...] (...) [DO]NA LEONOR" (se insinúan fácilmente los restos de la "D" y de la "O"), en tanto que la otra, en peor estado de conservación por su mutilación por la parte de la izquierda, se puede transcribir como "(...) [B]UENOS (...)". Indico entre corchetes aquellos caracteres cuya reconstrucción es posible a partir de sus restos. Esta referencia epigráfica, correspondiente al momento de la construcción de la Capilla Dorada, considerada conjuntamente con la primera fase de sus pinturas murales, así como con el testimonio heráldico de las pinturas murales de los baños, conduce a Doña Leonor de Guzmán.



Detalle de la Virgen con el Niño de la Adoración de los Magos, ca. 1340-ca. 1350, Capilla Dorada, Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.



San Pedro con el donante,
ca. 1360-ca. 1370, Capilla
Dorada, Real Convento
de Santa Clara de Tordesillas,
Valladolid, Patrimonio Nacional.

Conclusiones

En el complejo arquitectónico de Tordesillas se detectan protagonistas distintos y fases sucesivas a lo largo de su construcción en el tercio central del siglo XIV. Conocida la protagonizada por Pedro I y por Doña María de Padilla entre 1354 y 1361 merced a los extraordinarios trabajos de Ruiz Souza e insinuada la protagonizada por la Reina Doña Juana Manuel en los años setenta del siglo XIV en los trabajos de éste y de Robinson, este estudio ha pretendido llamar la atención sobre una primera fase del conjunto, anterior a éstas.

Esta primera fase correspondería, a partir de los testimonios expuestos en este estudio, a Alfonso XI y a Doña Leonor de Guzmán, en relación con el señorío de esta villa por parte de Doña Leonor de Guzmán, documentado a partir de 1337, y en relación con las numerosas estancias en esta villa de Alfonso XI a lo largo de los años cuarenta del siglo XIV, dada su estratégica ubicación en un nudo de

comunicaciones⁵⁰. En esta primera fase, ca. 1340-ca. 1350, se edificarían unos palacios de los cuales subsiste la Capilla Dorada. Estos palacios se encontrarían, de acuerdo con la propuesta de Ruiz Souza, a occidente de esta construcción. Corresponderían, asimismo, a estos primeros palacios de Tordesillas, los baños, que, acaso por necesidades relacionadas con el abastecimiento de agua, se elevaron en un lugar apartado, más allá del *vergel* que luego sería encerrado en un patio por Pedro I y por Doña María de Padilla. El arcaísmo de su lenguaje arquitectónico en comparación con el resto de los palacios de Tordesillas⁵¹, así como las características de su decoración pictórica (que, en este caso, dadas sus peculiaridades técnicas, estimo inseparable del momento de su construcción)⁵², insisten en su correspondencia a este momento. Ciertamente, tal y como manifiesta Ruiz Souza, resulta extraño el mantenimiento a la vista de señales tan ostensibles de la preponderancia de Doña Leonor de Guzmán, teniendo en cuenta que, a su caída, el señorío de Tordesillas pasó a la Reina Doña María de



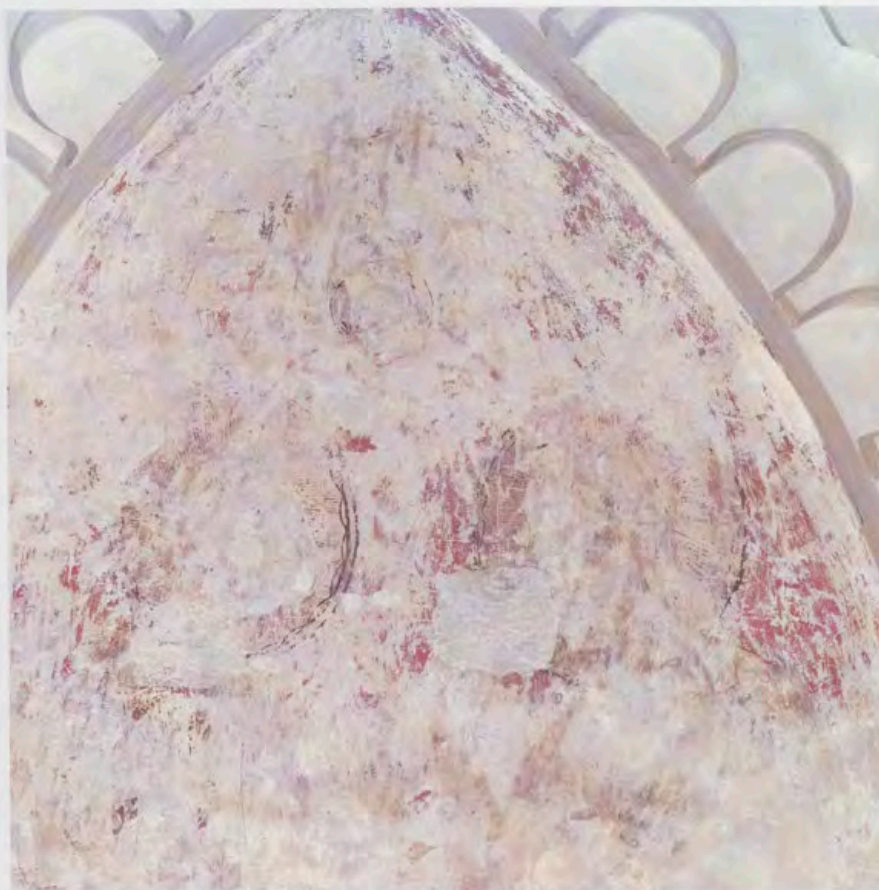
Detalle del San Pablo,
ca. 1360-ca. 1370, Capilla Dorada,
Real Convento de Santa Clara
de Tordesillas, Valladolid,
Patrimonio Nacional.

Portugal, legítima esposa de Alfonso XI, que sació sus años de humillación ordenando, con el consentimiento de Pedro I, el asesinato de la favorita en Talavera de la Reina en el verano de 1351⁵³. La Reina Doña María de Portugal figura como Señora de Tordesillas hasta 1353 y consta que estuvo en Tordesillas en 1353 y en 1354⁵⁴, pero las características técnicas de la decoración pictórica de los baños -fresco- no facilitaban, precisamente, su eliminación: acaso se encalaron o, simplemente, se marginó el uso de estas dependencias. Sin embargo, dada una nula relación de Doña Leonor de Guzmán con los palacios de Tordesillas, resultaría difícil de entender el empeño de la Reina Doña Juana Manuel, esposa de Enrique II en virtud de una maniobra de última hora de una Doña Leonor de Guzmán caída en desgracia⁵⁵, en trasladar en 1373 al Convento de Santa Clara de Tordesillas los restos de Doña Leonor de Guzmán⁵⁶.

Precisamente, a propósito de la licencia dada entonces por el Obispo de Palencia Don Gutierre a instancias de la Reina Doña

Juana Manuel para ampliar la iglesia del Convento de Santa Clara de Tordesillas con vistas a recibir el cuerpo de Doña Leonor de Guzmán, quiero hacer una última aclaración que puede contribuir a un mejor entendimiento de este complejo arquitectónico. En este documento el Obispo de Palencia se refiere al *palacio que disen de la Pelea de Benamarin*. Ruiz Souza entiende esta expresión como una manera de evitar la mención de Pedro I, a quien considera responsable en exclusiva de la erección de estos palacios, a cuatro años de su cruenta muerte⁵⁷. Sin embargo, creo que, sin negar un interés de este tipo, el sentido de esta expresión es otro. En el momento de la fundación del Convento de Santa Clara de Tordesillas en 1363 la cuestión de la iglesia era una cuestión abierta: “es mi entencion” –decía entonces la Infanta Doña Beatriz-

de dar e faser consagrar la mis casas prinçipales que yo he en Oter de [Sie]llas (...) e que en aquel logar de las dichas casas, do entendier que mas cumple de se faser la egleſia, que la dediquen para egleſia, fasiendo y e consagrando altares en la manera que puede e lo deue faser de derecho, pero que el prinçipal altar sea de Santa Maria⁵⁸.



Detalle de la Coronación de la Virgen, ca. 1360-ca. 1370, Capilla Dorada, Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.

En el documento de 1373 el Obispo de Palencia nos aclara qué mandó entonces:

al tiempo que nos diemos liçençia para ffundar en Oterdessiellas el monesterio de la Orden de Santa Clara assignamos al abbadessa e conuento del dicho monesterio por eglesia en que sse çelebrassen los offiçios diuinales el palaçio que disen de la Pelea de Benamarin, e fue el dicho palaçio ffecho eglesia e puestos en él çiertos altares⁵⁹.

Con esta expresión el Obispo de Palencia no se refería a los palacios de Tordesillas en su conjunto, sino al palacio (resulta significativo este singular)⁶⁰ que destinó entonces a iglesia, que, de entre todos los palacios de Tordesillas, es el que identifica con la expresión *de la Pelea de Benamarin*. Entiendo que esta expresión conviene al palacio que presenta en su fachada las lápidas empotradas con referencias a las campañas de Alfonso XI, a propósito de las cuales Ruiz Souza aclara su carácter conmemorativo (en consecuencia, su carencia de utilidad para fechar la construcción en que se encajan -de manera forzada, aparentemente, sugiriendo, incluso, su traslado desde otro lugar-, considerada, unánimemente, entre las obras de Pedro I y de Doña María de Padilla)⁶¹. De acuerdo con las propuestas de interpretación de Ruiz Souza, a través de esta fachada se accedería a las dependencias de representación de los palacios de Tordesillas y serían estas dependencias más nobles y más capaces del conjunto, *el palaçio que disen de la Pelea de Benamarin*, las destinadas inicialmente a iglesia. A la vista de otros conjuntos conventua-

les cercanos en el tiempo y en el espacio (pienso en los Conventos de Santa Clara y de *Sancti Spiritus* de Toro, de la primera mitad del siglo XIV), en los cuales el conjunto de iglesia más coro es un enorme salón de planta rectangular alargada, la adaptación inicial debió de ser sencilla. Sin embargo, a partir de 1373 se emprendieron unas obras de ampliación a costa de "los portales que estauan ffuera ante la dicha eglesia", de problemática interpretación. Pero ésta es otra historia.

Notas

* Este trabajo es, en buena medida, el resultado de mis investigaciones sobre la pintura de estilo gótico lineal en el Convento de Santa Clara de Tordesillas (si bien, en este caso, me interesa más el edificio que sus pinturas), pero también el resultado de mi participación en septiembre de 2003 en el curso *El Real Monasterio de Santa Clara, testigo de una época (siglos XIV-XVI)*, organizado por el Instituto Superior de Formación del Profesorado del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Quiero dar las gracias a su Directora, Clementina Julia Ara Gil, por su invitación, así como a los investigadores con quienes tuve la ocasión de coincidir (José Luis Sancho Gaspar, Ana García Sanz, Juan Carlos Ruiz Souza, Pedro José Lavado Paradinas...), por sus fructíferos intercambios de pareceres. Mi labor investigadora no hubiera sido posible sin el apoyo constante del Patrimonio Nacional, tanto en Madrid como en Tordesillas. Quede, asimismo, constancia de mi más profundo y sincero agradecimiento.

1 V. Lampérez y Romea, "El real monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tomo VI, Valladolid, 1913-1914, pp. 170-172.

2 M. T. Pérez Higuera, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1993, pp. 91-102. Sobre los descubrimientos acaecidos en el complejo arquitectónico de Tordesillas en los años ochenta del

siglo XX, véase, especialmente, M. L. Bujarrabal, y J. L. Sancho, "El palacio mudéjar de Tordesillas", *Reales Sitios*, núm. 106, Madrid, 1990, pp. 29-36.

³ Los trabajos dedicados al estudio del complejo arquitectónico de Tordesillas por parte de Ruiz Souza son extraordinariamente numerosos. El que más estrechamente concierne a la problemática a tratar en este artículo es J. C. Ruiz Souza, "Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio: la relación entre Pedro I y Muhammad V", *Reales Sitios*, núm. 130, Madrid, 1996, pp. 32-40.

⁴ Sobre este concepto en relación con las artes pictóricas, véase C. Rallo Gruss, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2001, pp. 32-40.

⁵ C. Rallo Gruss, 2001, pp. 57-58 [op. cit. n. 4].

⁶ L. Torres Balbás, "El baño de doña Leonor de Guzmán en el palacio de Tordesillas", *Al-Andalus*, vol. XXIV, Madrid y Granada, 1959, pp. 411 y 420-421.

⁷ J. C. Ruiz Souza, 1996, pp. 35-36 [op. cit. n. 3]. Sigue su parecer en el estudio de estas pinturas murales C. Rallo Gruss, 2001, pp. 279-283 [op. cit. n. 4].

⁸ J. C. Ruiz Souza, 1996, p. 36 [op. cit. n. 3]. Sobre el protagonismo de la Reina Doña Juana Manuel en el Convento de Santa Clara de Tordesillas a lo largo de los años setenta del siglo XIV, véase C. Robinson, "Mudéjar revisited: A prolegomena to the reconstruction of perception, devotion and experience at the Mudéjar convent of Clarisas, Tordesillas, Spain (14th century A.D.)", *Res*, 43 (*Islamic Arts*), Cambridge (Massachusetts), 2003, pp. 58-61 y 75-77.

⁹ En realidad, sólo Juan Francisco de Hita, según recogen Alberto y Arturo García Carraffa, *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos*, tomo II, Imprenta Comercial Salmantina, Salamanca, 1934, p. 140, señala: "las primitivas del linaje Manuel, debieron ser: De plata, con un león, rampante, de gules", puesto que G. Argote de Molina, *Nobleza de los linages de Andalucía*, Fernando Díaz, Sevilla, 1588, f. 189v, dice: "Y juntamente parece que confirma esto auser usado por armas de una ala dorada y mano de ángel con una espada desnuda en campo rojo. La mano del ángel por alusión del apellido de Ángel, usado en el linage de sus abuelos, y la espada, que es símbolo de valor, victoria y imperio, como dice Pierio en sus *Hierobliphicas*. También usó por armas del león rojo en campo de plata, de las armas reales de Castilla y de León, en escudo de cuarteles, como se ve en los sepulcros y estandartes del monasterio de Peñafiel, de la orden de predicadores". También no indica, en este caso, una posibilidad distinta, sino una manera de proseguir la descripción de las armas de los Manuel, en relación con las cuales en absoluto contempla Argote de Molina el empleo aislado del cuartel de León, tal y como se pone de manifiesto en el grabado que reproduce las armas de los Manuel en su obra, estampado en f. 190v.

¹⁰ F. Menéndez Pidal de Navascués, *Heráldica medieval española I. La casa real de León y Castilla*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Salazar y Castro", Madrid, 1982, pp. 98-104. Sólo puedo entender una afirmación de este tipo acerca del empleo del león, sin más, por parte del linaje de Manuel a partir de una errónea interpretación de algún viejo monumento de los Manuel, en el que, por condicionamientos del soporte, se presentaran, acaso, sus distintos cuarteles por separado y a manera de señales. Ocurre así, por ejemplo, en las claves de la capilla mayor de la iglesia del Convento de San Pablo de Peñafiel, fundación de Don Juan Manuel, véase F. Gutiérrez Baños, "Los Manuel de Peñafiel", en J. Urrea Fernández (dir.), *Arte y mecenazgo*, Caja Duero y El Norte de Castilla, Valladolid, 2000, p. 44.

¹¹ No se conservan testimonios heráldicos originales de esta señora, pero sí de la anterior esposa de Don Juan Manuel, la Infanta Doña Constanza de Aragón, así como de una de sus hermanas, Doña María de España. La Infanta Doña Constanza de Aragón, hija de Jaime II, se armaba en su sello de 1326 con las armas de su esposo y, en posición secundaria, con las armas de su padre, esto es, con las armas reales de Aragón, véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, p. 101 [op. cit. n. 10]. Doña María de España, hermana de Doña Blanca de la Cerda, se armaba en su sello de 1356 con las armas de su esposo (por entonces Don Carlos, "conde de Alençon y del Perche") y, en posición secundaria (en este caso en el cuartel siniestro de un escudo partido), con las armas de su padre, Don Fernando de la Cerda (cuartelado de Castilla, de Francia, de Francia y de León), que era el hijo segundo del Infante homónimo, que fuera heredero de Alfonso X, véase ídem, p. 119.

¹² En efecto, la Reina Doña Juana Manuel era nieta de estos señores en lugar de "nieta por rama materna de don Juan Núñez de Lara (el cuarto de este nombre) y de doña María señora de Vizcaya", como señala J. C. Ruiz Souza, 1996, p.36 [op. cit. n. 3]. Este Don Juan Núñez de Lara, al cual mencionaré a continuación, es el hermano varón de Doña Blanca de la Cerda y, en consecuencia, el tío materno de la Reina Doña Juana Manuel.

¹³ F. Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española. Casa real y grandes de España*, tomo V, Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro, Madrid, 1904, pp. 101-103; S. de Moxó, "De la nobleza vieja a la nobleza nueva. La transformación nobiliaria castellana en la Baja Edad Media", *Cuadernos de Historia*, Madrid, 1969, vol. III, pp. 42-44, 51-52 y 191-192.



Basa con la inscripción "(...) [BUENOS (...)]", ca. 1340-ca. 1350, Capilla Dorada, Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.

¹⁴ J. Castro Toledo, *Colección diplomática de Tordesillas 909-1474*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1981, doc. núm. 169, p. 119; C. Robinson, 2003, p. 54, n. 16 [op. cit. n. 8], señala que este documento se encuentra, en la actualidad, en paradero desconocido.

¹⁵ De entre la bibliografía copiosa acerca de esta obra emblemática véase, últimamente, B. Piquero López, "187. Virgen de Tobed", en I. G. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Cat. Expo. (León, 2000-2001), Junta de Castilla y León y Caja España, Madrid, 2001, tomo I, pp. 443-445, tomo II, p. 182. De cara a los intereses de este estudio es irrelevante la cuestión de su autoría, pero matizo que, a la vista de los Infantes, conviene mejor una fecha ca. 1370 que una fecha ca. 1359, como se señala a menudo a partir de referencias documentales.

¹⁶ "Alrededor del campo circular cuartelado de Castilla y de León, divididos los campos por una cruz trebolada verde, se disponen óvalos que contienen, alternativamente, las armas de Castilla, de León y la mano alada de oro en campo de gules", véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, pp. 166-167 [op. cit. n. 10].

¹⁷ F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, p. 81 [op. cit. n. 10]; J. Álvarez Villar, *De heráldica salmantina*, (2^a ed.), Ayuntamiento de Salamanca y Colegio de España, Salamanca, 1997, pp. 181-186; F. Menéndez Pidal de Navascués, *Leones y castillos. Emblemas heráldicos en España*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1999, pp. 226-227.

¹⁸ J. Castro Toledo, 1981, doc. núm. 64, pp. 53-54 [op. cit. n. 14].

¹⁹ 1341, julio, 5. Alcalá la Real (Jaén). Doña Leonor de Guzmán, como Señora de Castroponce, cede a la iglesia de León su villa, con la condición de que tres capellanes perpetuos canten misas por sus intereses: "E desto mandé dar al obispo don Johán, que agora es, e al cabildo de la dicha yglesia esta mi carta seellada con mio sello de çera colgado", véase J. A. Martín Fuertes, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León XI (1301-1350)*, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", Caja España de Inversiones, Caja de Ahorros y Monte de Piedad y Archivo Histórico Diocesano de León, Madrid, 1995, doc. núm. 3066, pp. 441-443. En su catalogación se precisa: "perdido el sello de cera pendiente, quedan los orificios de la aposición". 1344, mayo, 9. Sevilla. Doña Leonor de Guzmán, como Señora de Medina Sidonia, dicta normas para fomentar la repoblación de su villa: "E porque esto sea çierto e valadero mandoles dar esta carta seellada con mi seello", véase M. A. Ladero Quesada y M. González Jiménez, "La población en la frontera de Gibraltar y el repartimiento de Vejer (siglos XIII y XIV)", *Historia. Instituciones. Documentos*, vol. 4, doc. núm. 20, p. 244. El documento original se encuentra en el Archivo Municipal de Medina Sidonia, legajo 119, I, véase V. Martín Mila y F. Ruano Fernández, *Inventario del Archivo Municipal de Medina Sidonia*, Diputación de Cádiz, Cádiz, 1992, p. 121. Parece, asimismo, original la carta que Doña Leonor de Guzmán remitió el 10 de abril de 1350, después de la muerte de Alfonso XI, al Monarca aragonés Pedro IV, conservada



Basa con la inscripción "+ ES[TO M...] (...) [DO]NA LEONOR, ca. 1340-ca. 1350, Capilla Dorada, Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.

en el Archivo de la Corona de Aragón, pero su tenor no menciona el sello, véase A. Ballesteros Beretta, "Doña Leonor de Guzmán a la muerte de Alfonso XI", *Boletín de la Academia de la Historia*, Madrid, 1932, tomo C, pp. 632-633.

20 Doctor Thebussem, "Carta plomada de doña Leonor de Guzmán", en Doctor Thebussem, *Primera ración de artículos*, Librería de D. Fernando Fe, Madrid, 1892, pp. 267-272 [este artículo data de 1890].

21 Don Enrique se armaba, al parecer, con un cuartelado en frange de Castilla y de León, véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, pp. 172-173 [op. cit. n. 10]; F. Menéndez Pidal de Navascués, 1999, pp. 239-242 [op. cit. n. 17]. Don Juan Alfonso de Guzmán, primer Duque de Medina Sidonia, se armaba en 1467, como Señor de Gibraltar, con un escudo de armas "dividido en frange, 1 y 4 de azul, una caldera, que componen ambas las armas de Guzmán, 2 de Castilla, 3 de León; brochantes sobre las particiones, dos llaves en aspa, emblema de Gibraltar", véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, pp. 174-175 [op. cit. n. 10]; F. Menéndez Pidal de Navascués, 1999, pp. 242-243 [op. cit. n. 17]. Don Enrique de Guzmán, segundo Duque de Medina Sidonia, se armaba entre 1472 y 1492 con dos calderas y con bordura componada de Castilla y de León, armas que, con precedentes, acaso, en su bisabuelo, primer Conde de Niebla (véase *infra* n. 26), continuaron usando sus descendientes, véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, pp. 175 y 246-247 [op. cit. n. 10]; F. Menéndez Pidal de Navascués, 1999, p. 243 [op. cit. n. 17]; M. de Riquer, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, p. 284, núm. 301.

22 E. González Crespo, "El patrimonio dominical de Leonor de Guzmán", *En la España Medieval*, núm. 14, Madrid, 1991, pp. 210-212; M. García Fernández, "Doña Leonor de Guzmán y Andalucía: la repoblación del patrimonio señorial", *Historia. Instituciones. Documentos*, Sevilla, 1993, vol. 20, pp. 155-157 y 161.

23 "En los sellos y sepulcros del siglo XIII [los Guzmán] traen solamente las dos calderas", véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1999, p. 244 [op. cit. n. 17].

24 G. Argote de Molina, 1588, f. 169v [op. cit. n. 9]: "El primer escudo de armas de que tengo noticia de este linaje es el que se vee en el archivo de Uclés en un sello de Diego de Guzmán de una escriptura fecha en ocho de febrero, año de 1257, en que se da por pagado del maestro don Pelay Correa, en la qual están dos calderas con cuatro pequeñas por orla, como aquí van estampadas [f. 170r]". El grabado que reproduce estos emblemas heráldicos muestra un escudo de armas con dos calderas y con bordura cargada de cuatro calderas, composición que resulta extraña e invita a pensar, acaso, en la transposición a un escudo de armas convencional de los emblemas heráldicos de un sello cuatrilobulado o similar.

25 Sobre las ramas del linaje de Guzmán, véase S. de Moxó, 1969, pp. 116-123 [op. cit. n. 13]. De esta rama del linaje de Guzmán conozco los siguientes emblemas heráldicos: 1) sellos de 1253 de Don Pedro Núñez de Guzmán, hijo de Don Nuño Pérez de Guzmán ("escudo heráldico blasonado con dos

grandes calderas colocadas una sobre otra"), y de su esposa Doña Urraca García ("una gran caldera blasonada por cuatro fajas"), véase J. Menéndez Pidal, *Sellos españoles de la Edad Media (Archivo Histórico Nacional. Sección de Sigilografía. Catálogo I)*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1918, núm. 324, p. 219, y núm. 362, p. 236; A. Guglieri Navarro, *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, tomo III (*Sellos de órdenes militares, corporaciones, particulares, varios*), Ministerio de Educación y Ciencia, Valencia, 1974, núm. 2121, p. 156, y núm. 2179, pp. 198-199; 2) sello de 1275 de Don Juan Pérez de Guzmán, hijo del anterior ("dos calderas"), véase F. Menéndez Pidal de Navascués y E. Gómez Pérez, *Matrices de sellos españoles (siglos XII al XVI)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, núm. 64, p. 54; 3) matriz sigilar de Don Ramiro Núñez de Guzmán, bisnieto del anterior ("castillo de tres torres, con puerta en arco de herradura. Rodean al escudo ocho armiños (de forma singular)", que vivió en tiempos de Juan I, véase *idem*. Sobre la incorporación de los armiños, véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1999, pp. 244-246 [op. cit. n. 17].

26 G. Argote de Molina, 1588, ff. 167v y 169v [op. cit. n. 9], describe las armas de Don Juan Alonso de Guzmán († 1351), hijo de Don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno ("las dos calderas y por orla los ocho armiños negros en campo de plata, como se veen en el sepulcro de don Juan Alonso de Guzmán, hijo de don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, en el monasterio de San Isidoro de Sevilla"), y de Don Juan Alonso de Guzmán († 1396), primer Conde de Niebla, hijo del anterior ("las dos calderas por armas, a las cuales acrecentó don Juan Alonso de Guzmán la orla de castillos y leones por su casamiento con la infanta doña Beatriz, hija del rey don Enrique el segundo"). Posteriormente vendrían las armas de los Duques de Medina Sidonia (véase *supra* n. 21); el primer Duque de Medina Sidonia era nieto de Don Juan Alonso de Guzmán, primer Conde de Niebla. La bordura componada de Castilla y de León que, según Argote de Molina, se encuentra en el linaje de Guzmán a partir del segundo Don Juan Alonso de Guzmán († 1396), tendría, más bien, el sentido de armas reales por homenaje, véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, pp. 175 y 243-247 [op. cit. n. 10]. En cuanto a la presencia de armiños en las armas del primer Don Juan Alonso de Guzmán († 1351), resulta un tanto desconcertante, máxime en el contexto de su mención por parte de Argote de Molina en relación con las armas de la rama del linaje de Guzmán que arranca de Don Nuño Pérez de Guzmán. No resulta posible su comparación con otros testimonios de las mismas, véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1999, pp. 244-245 [op. cit. n. 17].

27 J. Menéndez Pidal, 1918, núm. 338, p. 225 [op. cit. n. 25]; A. Guglieri Navarro, 1974, núm. 2135, pp. 166-167 [op. cit. n. 25]. Sobre el empleo de las armas reales por razón de oficio, con mención de este caso en concreto, véase F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, pp. 249-250 [op. cit. n. 10].

28 P. Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la casa de Niebla*, Universidad de Cádiz y Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, Salamanca, 1998 [redacción original de 1541], p. 129. Describe, asimismo, estos escudos de armas G. Argote de Molina, 1588 [op. cit. n. 9], ff. 167v ("dos calderas") y 169v ("dos calderas jaqueladas de azul y oro en campo azul").

29 J. Martínez de Aguirre Aldaz, "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1995, tomo LXVIII, p. 128, fig. 3. El dibujo da a entender el jaquelado de las calderas mencionado por Argote de Molina (véase nota anterior), pero también unas fajas cargando las mismas, presentes en el sello de 1253 de Doña Urraca García (véase *supra* n. 25), las cuales, posteriormente, se reseñan en las armas de los Duques de Medina Sidonia, véase M. de Riquer, 1986 [op. cit. n. 21].

30 Según M. García Fernández, 1993, p. 146, n. 2 [op. cit. n. 22], Don Juan de Velasco fue "adelantado de Andalucía en los años finales del reinado de Sancho IV". A. Ballesteros Beretta, 1932, p. 630 [op. cit. n. 19], señala su fallecimiento en 1328, al poco tiempo de su matrimonio con Doña Leonor de Guzmán (véase, asimismo, A. Ballesteros, "Doña Leonor de Guzmán", *La España Moderna*, núm. 232, Madrid, 1908, p. 70). Ignoro si es este personaje el Don Juan Sánchez de Velasco documentado entre 1291 y 1322 del cual trata E. González Crespo, *Elevación de un linaje nobiliario castellano en la Baja Edad Media: los Velasco*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1981, pp. 17-21, casado en 1322 con Doña Juana, hija de Don Juan Alfonso de Arenillas.

31 S. de Moxó, "La sociedad política castellana en la época de Alfonso XI", *Cuadernos de Historia*, Madrid, 1975, vol. VI, p. 263.

32 F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, pp. 75-76 [op. cit. n. 10].

33 *Idem*, 1982, p. 164 [op. cit. n. 10]. La descripción de Menéndez Pidal de Navascués de las armas de Doña María de Padilla es: "de plata (representada por pintura blanca), un león de púrpura; vestido de oro (es lo que debe representar una pintura de color tostado), con una padilla de púrpura en cada cantón". El examen de algunas de las muchas tabicas que, con estas armas, se conservan aún en el Convento de Santa Clara de Astudillo permite precisar que las padillas son de sable. Este convento empleará, posteriormente, unas

armas, de Padilla, jefe de Castilla y de León, según la matriz sigilar conservada en su museo. Escudo vestido es aquel en el cual se segregan sus cuatro cantones mediante líneas oblicuas que reducen su campo a un losange, véase M. de Riquer, 1986, p. 143 [op. cit. n. 21].

34 F. Menéndez Pidal de Navascués, 1982, pp. 78 y 132 [op. cit. n. 10].

35 E. González Crespo, 1991, pp. 201-219 [op. cit. n. 22]; M. García Fernández, 1993, pp. 145-163 [op. cit. n. 22].

36 E. González Crespo, 1991, p. 202 [op. cit. n. 22].

37 E. González Crespo, "El afianzamiento económico y social de los hijos de Leonor de Guzmán", *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, 1988, vol. 18, p. 292.

38 E. González Crespo, 1991, p. 202 [op. cit. n. 22].

39 Ídem, pp. 202-204. También los lugares de Baltanás y de Pozuelo de la Orden, que formaron parte de la dotación del monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas de Valladolid efectuada por la Reina Doña María de Molina, acabaron en manos de Doña Leonor de Guzmán, la cual entregó, finalmente, estos lugares al Monarca a cambio de Monzón de Campos, véase ídem, p. 207.

40 Ídem, pp. 207-208.

41 J. C. Ruiz Souza, 1996, p. 37 [op. cit. n. 3]; J. C. Ruiz Souza, "Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios medievales contrapuestos (siglos XIII-XIV)", en *actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española* (Valladolid, 1999), vol. 2, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2000, pp. 852-855. Según Ruiz Souza, no sólo su carácter arcaico, entre otros aspectos, sino también su distinta calidad de ejecución o su ubicación a espaldas de las dependencias palatinas en torno al Patio del Vergel (claustro, en la actualidad, del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, pero patio, en origen, del conjunto palatino), abonan esta idea.

42 J. C. Ruiz Souza, 2000, pp. 854-855 [op. cit. n. 41].

43 Considero irrelevante, en este sentido, el documento de 1169 mediante el cual Alfonso VIII declara libre de pechos los palacios del Obispo de Palencia Don Raimundo, su tío, que M. T. Pérez Higuera, 1993, pp. 96-98 [op. cit. n. 2], aduce, con reservas, para remontar los palacios de Tordesillas a finales del siglo XII. En este documento Alfonso VIII declara libre de pechos no sólo los palacios de Tordesillas, sino también el resto de los palacios con que cuenta en su obispado. Del tenor del documento se desprende que estas construcciones le pertenecen a Don Raimundo no por razón de su patrimonio, sino por razón de su dignidad, véase J. Castro Toledo, 1981, doc. núm. 25, pp. 12-13 [op. cit. n. 14].

44 A. Lobo, "Campaña general de restauración en el Real Monasterio de Tordesillas", *Reales Sitios*, núm. 106, Madrid, 1990, pp. 27-28. Según el "Informe sobre el estado de conservación y restauración de la Capilla Dorada del Monasterio de Santa Clara de Tordesillas" (Archivo del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional), "se observa una decoración anterior a ésta" en la composición del arco de la derecha del muro oriental. Su apariencia sugiere el buen estado de conservación de su película pictórica.

45 Indico la existencia de dos fases, así como su relación con la evolución de este espacio, en F. Gutiérrez Baños, "Pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León", en *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español* (Granada, 2000), Universidad de Granada, Granada, 2000, vol. II, p. 1105, aspectos que desarrollo de manera completa en F. Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2003, inédita, pp. 511-514.

46 Recordaré, simplemente, unos versos de *Los loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo: "Si por mugier soviemos - e por fuste perdidos, / por mugier e por fuste - somos ya redemidos; / por esos mismos grados - que fuemos confondidos, / somos en los solares - antigos revestidos". C. Robinson, 2003, pp. 64-75 [op. cit. n. 8], se ocupa, asimismo, del sentido de esta representación, si bien a partir de una aproximación desde fuentes islámicas y judías del entorno de Pedro I que le conducen a entender esta composición como expresión de una cultura visual y de devoción "semitica", propia de las elites intelectuales de la Corte de este Monarca, al margen de su credo religioso. Considero que esta valoración pudo influir, acaso, en su conservación en el momento de la ejecución de la segunda fase de las pinturas murales de la Capilla Dorada, pero entiendo que su ejecución en la primera fase de las mismas corresponde a una época anterior a Pedro I y es ajena, en consecuencia, a este entorno.

47 Así la larga botonadura de la manga izquierda del mago o las mangas cortas y pendientes a partir del codo del traje de encima del ángel músico,

véase C. Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego Velázquez", Madrid, 1956, pp. 28-29. Bernis sitúa la introducción de las mangas cortas y pendientes a partir del codo desde la quinta década del siglo XIV, pero, con anterioridad, se documentan en las pinturas murales del refectorio de la Catedral de Pamplona, de 1335, véase E. Aragonés Estella, "La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 74, Pamplona, 1999, p. 532.

48 "En el interior llaman la atención las deterioradas basas de las columnas que flanqueaban la entrada, más ricas que las restantes, presentando en sus escocias una inscripción en caracteres latinos de lectura imposible", véase J. C. Ruiz Souza, 2000, p. 853 [op. cit. n. 41].

49 El pavimento de la Capilla Dorada había sido renovado poco antes de la restauración de sus pinturas murales en 1988, véase "Informe sobre el estado de conservación y restauración de la Capilla Dorada..." [doc. cit. n. 44]. Existía entonces un escalón que iba de basa a basa y ocultaba, en parte, sus inscripciones. La extraordinaria humedad de este espacio forzó una nueva intervención en 1995 en la cual se efectuó un saneamiento perimetral mediante una pequeña zanja que liberó por completo las basas objeto de nuestro interés. Debo los detalles acerca de estas intervenciones arquitectónicas por parte del Patrimonio Nacional a la amabilidad de María Luisa Bujarrabal y de Javier García Gallardo.

50 E. González Crespo, 1991, pp. 207-208 [op. cit. n. 22]. Esta autora reseña estancias de Alfonso XI en Tordesillas en abril de 1342, en agosto de 1344, en agosto de 1345, en julio de 1347, en junio y julio de 1348 y en mayo de 1349.

51 V. Lampérez y Romea, "El real monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid, 1911-1912, tomo V, p. 585.

52 Incluso C. Rallo Gruss, 2001, p. 280 [op. cit. n. 4], que asume el planteamiento de Ruiz Souza en cuanto a la asignación de los baños a las obras de Pedro I y de Doña María de Padilla y en cuanto a la adscripción de sus emblemas heráldicos a la Reina Doña Juana Manuel, circunstancia que le conduce a fechar la decoración del vestíbulo de los baños entre 1376 y 1377, señala: "Es posible que la ornamentación del resto del baño, con mayor carácter islámico (incluso con epigrafía musulmana), hubiera existido ya en una época anterior" (de acuerdo con sus premisas, la de Pedro I), llamando, asimismo, la atención (ídem, pp. 282-283) sobre el distinto carácter de esta ornamentación en comparación con las existentes en los arcos de las dependencias al sur del Patio del Vergel. Entiendo que estas diferencias se deben a su correspondencia a dos momentos distintos: a la época de Alfonso XI, en el caso de los baños, y a la época de Pedro I, en el caso de los palacios en torno al Patio del Vergel.

53 M. García Fernández, 1993, pp. 162-163 [op. cit. n. 22].

54 Doña María de Padilla figura como Señora de Tordesillas a partir de 1354, véase E. González Crespo, 1991, pp. 207-208 [op. cit. n. 22]; J. C. Ruiz Souza, 1996, p. 35 [op. cit. n. 3]. Sobre las estancias de Doña María de Portugal en Tordesillas, véase C. Rosell (ed.), *Crónicas de los reyes de Castilla*, tomo I (*Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXVI), Real Academia Española, Madrid, 1953, pp. 436 y 451-452.

55 A. Ballesteros Beretta, 1908, p. 75 [op. cit. n. 30]; ídem, 1932, pp. 635-636 [op. cit. n. 19]; M. García Fernández, 1993, p. 162 [op. cit. n. 22].

56 J. Castro Toledo, 1981, doc. núm. 112, pp. 97-98 [op. cit. n. 14]. Por entonces los restos de Alfonso XI se acababan de trasladar a la Capilla Real de Córdoba. En 1376 Doña Juana de Castro, única hija de Alfonso XI y de Doña Leonor de Guzmán, que vivía retirada en el Convento de Santa Clara de Tordesillas en compañía de su hija Doña Leonor de Castro, confirma la presencia de los restos de Doña Leonor de Guzmán en el mismo al declarar que "estó por seruir a Dios en el monesterio rreal de Santa Clara de Oterdesiellas, do yase mi madre, que Dios perdone, enterrada", véase ídem, doc. núm. 129, pp. 105-106.

57 J. C. Ruiz Souza, 1996, pp. 34-35 [op. cit. n. 3].

58 J. Castro Toledo, 1981, doc. núm. 92, pp. 76-81 [op. cit. n. 14].

59 Ídem, doc. núm. 112, pp. 97-98.

60 A. Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Editorial Lasa, Buenos Aires, 1948, pp. 67-69, señala que las expresiones *casas o palacios*, inexplicables sin el concurso del árabe, son consecuencia del empleo de la misma palabra para designar "el conjunto y las divisiones de la vivienda".

61 J. C. Ruiz Souza, 1996, pp. 32-34 [op. cit. n. 3].

El Alcázar de los Reyes Cristianos en 1662: un plano inédito cordobés

Por Ana Cristina Cuadro García
Universidad de Córdoba

La historia que se rescata en este estudio es la de una sede oficial a mediados del siglo XVII. Sin embargo, la construcción del que hoy es conocido como Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba, con el fin concreto de que fuera residencia de Soberanos, comenzó mucho antes, por iniciativa de Alfonso XI "el Justiciero", cuando a finales de 1327 el Monarca y su Corte itinerante se instalaron en la ciudad ¹. Desde entonces, el Alcázar fue testigo de excepción de muchos acontecimientos destacados del Medievo.

Pero es sin duda el siglo XV el que marcó un sello más profundo en esta residencia, una impronta que tiene su reflejo incluso en el propio nombre del complejo, "de los Reyes Cristianos", que se ha mantenido hasta la actualidad. Tras la inestable situación vivida a raíz de la muerte de Enrique IV, la Princesa Isabel fue finalmente proclamada como Reina el 18 de julio de 1468, desde la torre del Homenaje. Los Reyes Católicos llegaron por primera vez a Córdoba diez años más tarde, el 24 de octubre de 1478, y entraron acompañados del Obispo, Fray Alonso de Burgos, entre las fiestas y aclamaciones del pueblo. La nobleza de la ciudad salió a recibirlos y el Alcázar pasó de manos de Don Alonso de Aguilar a las de los Monarcas, que nombraron Alcalde en la figura de Garci Fernández Manrique ².

A partir de 1482 el Alcázar fue Cuartel General de las tropas reales. Durante diez años se organizó desde sus alme-

nas la estrategia de conquista del Reino de Granada y los Monarcas vivieron largas temporadas en sus dependencias; de hecho, allí nació una de sus hijas, la Infanta María, futura Reina de Portugal.

Para adaptar la fortaleza a sus necesidades, los Reyes emprendieron unas obras que se dilataron por espacio de treinta y tres meses, y transformaron el Alcázar dotándolo de un carácter esencialmente palaciego ³. La madera necesaria se trajo de la sierra de Segura, los troncos navegaron por el Guadalquivir hasta llegar a los alcázares, y la Reina dispuso provisiones para que no se demandara al Alcaide derecho alguno por los pinos ⁴.

En líneas generales, los Reyes Católicos construyeron una nueva iglesia -por estar la anterior prácticamente derruida-, y adaptaron las salas que ocuparían los Reyes, el Príncipe, las damas y el Comendador Mayor. El material empleado en estas reformas fue pobre; ladrillos, tapial, teja, mucha pintura y enlucido-repellado con cal y yeso, poca piedra y escasa azulejería. Esto quizá deba tenerse en cuenta como factor añadido para comprender el estado continuo de restauraciones en épocas posteriores.

Tras la conquista de Granada, Isabel y Fernando cedieron las instalaciones del Alcázar al tribunal de la Inquisición de Córdoba. Éste, que había sido instaurado en 1482, conseguía así un espacio cargado del res-

Descripción de la Planta

Cuando en 1662 el Consejo de la Suprema pidió al tribunal de Córdoba que le enviara un plano en el que se plasmaran todas las habitaciones del Alcázar y en el que se describiera su estado, la Inquisición cordobesa no escatimó esfuerzos para cumplir lo dispuesto. Se entregó con dedicación a plasmar gráficamente dependencias, puntos de agua, espacios de cuadros, presos y animales.

El resultado fue un plano de 84,3 cm de alto por 60,8 cm de ancho, a color, que Gaspar de la Peña mandaba, comentado, a Madrid⁹. Una panorámica del Alcázar en su más rabiosa cotidianidad, con huertas, corrales, habitaciones para hacer pan, estancias ruinosas, zonas para picar caballos y hasta el cementerio. Para facilitar una rápida diferenciación visual de los principales espacios de la sede, se dividieron sus dependencias entre las que pintaron de color rojo -habitaciones del personal- y las que tiñeron de aguada amarilla, -cárceles inquisitoriales-⁹.

La planta está enmarcada por el entorno de la sede del tribunal, las murallas de la ciudad y las torres que la flanqueaban, así como el propio Guadalquivir, tintado de un color verde idéntico al de sus aguas.

Residencia real y complejo defensivo, el Alcázar de los Reyes Cristianos tiene actualmente planta cuadrada, una extensión aproximada de 4.100 m² y se encuentra protegido por tres torres de diferente traza. De la cuarta torre no queda nada, pero su forma ya puede dejar de ser un misterio gracias al plano, que aporta un dibujo de la torre perdida, cuadrada y con escaleras interiores.

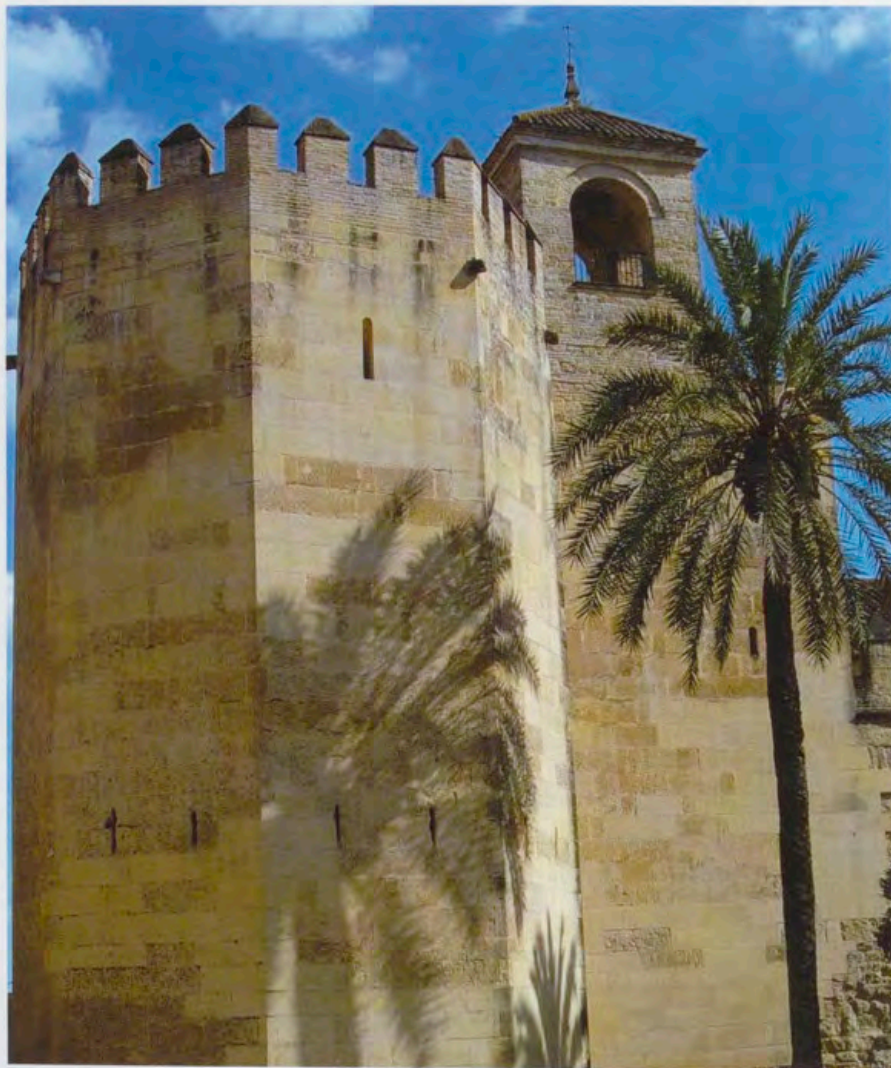
¿Cómo eran las dependencias interiores de la fortaleza del Alcázar en agosto de 1662?

La actual puerta de entrada, situada al noroeste, también se utilizó como vano de acceso en el siglo XVII, tal y como se lee en la leyenda de la parte superior del plano¹⁰. Esta puerta da paso a la torre del León, una torre arcaica, de planta cuadrada, rematada con terrazas y almenas y que debe su nombre a la forma de una de las gárgolas que conserva en el piso superior.

Si bien hoy en día ése es el acceso habitual para turistas y curiosos, en 1662 había tres vanos más en uso. Uno de ellos está señalado con la letra A, y es calificado como "Primera puerta de este alcaçar", un espacio que actualmente se encuentra sellado. Otro acceso aparece designado en la planta con la letra b. Se corresponde con la llamada puerta del palo, desaparecida, y fue una puerta dife-



Torre del León, Alcázar de los Reyes Cristianos, Ayuntamiento de Córdoba.



Torre del Homenaje, Alcázar de los Reyes Cristianos, Ayuntamiento de Córdoba.

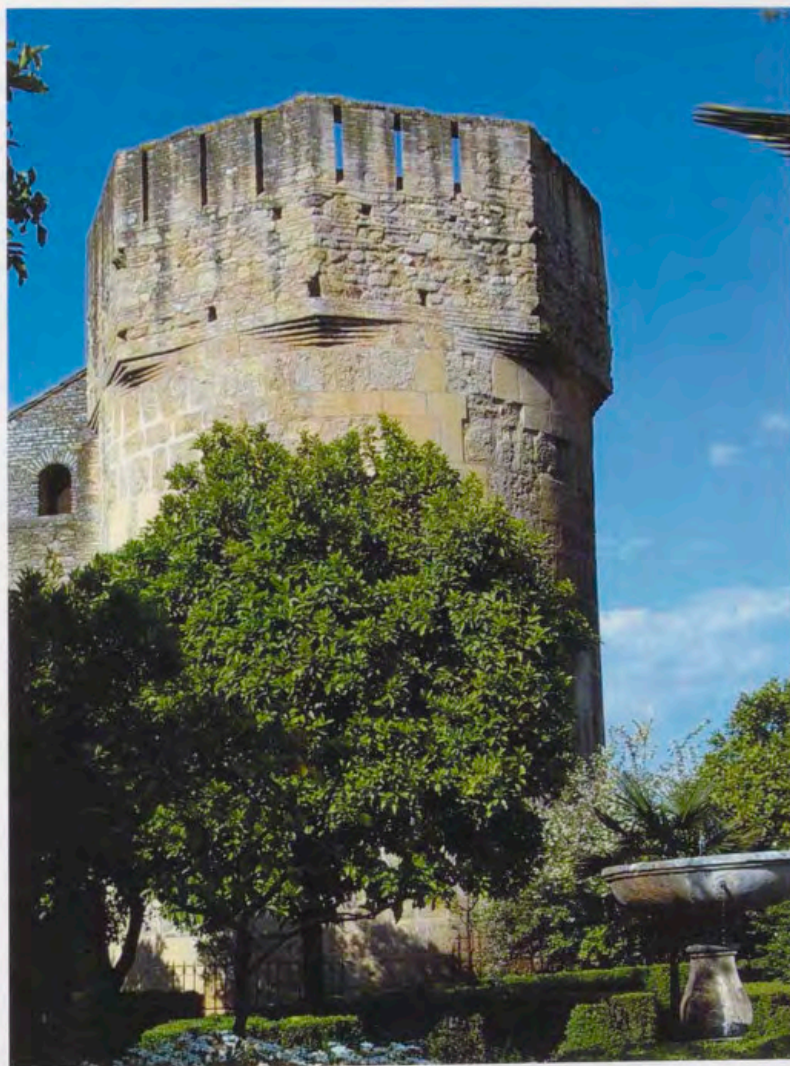
rente situada en el ángulo inferior derecho de la planta para entrar a la sala del tribunal y a las cárceles. En el muro meridional del Alcázar había existido otro punto de acceso -en planta aparece con el número 21-, pero en realidad a la altura de 1662 se había macizado e incorporado a la muralla, formando parte de la pared de cierre de una celda. Curiosamente, hacia la mitad de ese mismo lienzo existe ahora una puerta de grandes dimensiones, aunque no se use como lugar de acceso.

Entrando por el vano meridional que daba acceso a las habitaciones del tribunal y a los calabozos quedaba, a mano derecha, un espacio dividido en tres habitaciones que era utilizado como cárcel de familiares en la planta baja y como contaduría y oficio de "secrestos" en la planta superior (en el plano, letra p).

Un largo pasillo recorría la pared de la sala del tribunal (letra g), y unas escaleras separaban la cárcel de familiares de esta sala. Por ellas debía ser por donde se bajaba a las bóvedas de la sala del tormento, que se encontraban bajo la sala del tribunal.

El pasillo desembocaba en unas escaleras (letra f) que llevaban a otra zona de uso exclusivo de cuadros inquisitoriales. Los escalones dirigían a unas dependencias que se encontraban a una altura de tres varas y media de los patios. Se trataba del ala Este del edificio, en la que existía otra amplia sala del tribunal (letra g) con sus bóvedas debajo -en una de ellas se daba tormento-, un patio con su fuente en medio "con cantidad de agua que hace tanto ruido que no oyen aca fuera aunque hablen reñio en la sala del tribunal", un par de audiencillas (letras l), una escalerita que bajaba a las piezas del secreto (señaladas en el plano con la letra y), otro patio (letra s) y unas pequeñas habitaciones en la esquina, utilizadas como retretes (letras r).

En el muro norte existía también un patinillo (número 4 en la planta). Situado a los pies de la sala del tribunal, servía para dar algo de luz a aquella parte, así como para recibir el agua que era llevada a la fuente citada anteriormente. Si se utilizaba como entrada a la zona Este del Alcázar, este pequeño patio llevaba a otro mayor (letra k), desde el que se tomaban las escaleras que subían a la sala



Torre de la Inquisición, Alcázar de los Reyes Cristianos, Ayuntamiento de Córdoba.

del tribunal. El lienzo de esta zona es descrito en la leyenda como “vna pared alta tanto que desde las bentanas de esta sala no se pueden uer las carceles”.

En conclusión, la parte dedicada al tribunal en sí fue toda la zona oriental del edificio, desde la torre de la Paloma hasta la del Homenaje. Frente a ella, la parte occidental del Alcázar, un espacio todo él dividido en cárceles (letras o), pequeñas celdas dispuestas en torno al gran patio central (letra n), pasillos y distribuidores. El Alcázar de los Reyes Cristianos durante la Edad Moderna, por tanto, fue un espacio cerrado en el que se hallaban tras los mismos muros -aunque cada cual en su lugar- las dependencias inquisitoriales y los calabozos de los prisioneros, la fuente pública que había en su seno y el secreto derivado del procedimiento del Santo Oficio, que convertía a los reclusos en auténticos muertos para el exterior, o al menos, eso intentaba.

Como enormes miradores de piedra, las torres de la sede destacaban de manera especial. Ya se ha visto el papel estratégico de la torre de “El León”, justo a la entrada del

Alcázar. Sin embargo, desde un punto de vista meramente constructivo, la más importante de todas es la torre del Homenaje, de planta octogonal y junto a la que se levanta una pequeña torreta de más altura con balcones y tejado a cuatro aguas. Desde ella se hacían las proclamaciones de los Monarcas y se juraba proteger el Alcázar.

Además de las torres del León y del Homenaje, en el suroeste del Alcázar se encuentra la torre de los jardines, también llamada de “La Inquisición”, porque en ella se situó el archivo¹¹. Su edificación es posterior a la de las otras, su planta es circular y su situación en el plano está en la zona destinada a la custodia de los presos.

Las tres torres que hoy se mantienen en pie se comunican entre sí por adarves que rematan en almenas o lienzos de sillares de piedra con vanos intermedios.

Se sabe que existió una cuarta torre, que en los documentos aparece nombrada como de “La Paloma” o de “La Vela”, pero de ella no queda nada en alzado. Sobre su planta, sólo se contaba con un grabado decimonónico, de

dudosa fiabilidad, y algún esbozo ¹², hasta que el plano incluido hace unas líneas confirma que se trató de una torre cuadrangular con escaleras interiores ¹³.

Cuenta la leyenda que un emir ordenó martirizar y tirar al río el cuerpo de San Eulogio, y que una paloma habría volado desde esa torre para posarse sobre el cadáver, de donde le habría venido su denominación ¹⁴. Sin embargo, las condiciones en que se encontraban las torres en general, y la de La Paloma en particular, serían determinantes para darle este nombre. Las palomas llegaron a ser las auténticas dueñas de gran parte del Alcázar. Esta realidad nos lleva a una cuestión tan interesante como la disposición de sus dependencias: el estado en que éstas se encontraban.

El estado de la sede

La tónica que presidía el plano no era otra que la situación de decadencia general en que se encontraba la sede, que no pasaba precisamente por uno de sus momentos de gloria ¹⁵.

Aunque *a priori* parece que en Madrid se hallaban relativamente ajenos a la situación del Alcázar de los Reyes Cristianos, el estado de la sede era de patente ruina desde hacía décadas para los miembros del tribunal cordobés y también para el Consejo. Las distintas reformas que se habían ido llevando a cabo en su interior, para organizar el espacio en función de las necesidades del tribunal, no siempre habían seguido una directriz coherente. En ocasiones, las modificaciones habían sido tan absurdas que incluso habían puesto en peligro la estructura del edificio, y muchas con los años tuvieron que ser replanteadas, volviendo de nuevo a la situación de partida.

A la altura de 1662 la evolución del Alcázar tampoco había estado exenta del capricho de unos cuantos, que en pro de sus intereses particulares habían abierto puertas, tirado paredes, puesto en uso o abandonado determinadas estancias, construido escaleras, etc. A todo esto se sumaba la apropiación indebida que ciertos cuadros habían hecho de los fondos destinados a la mejora de la fortaleza ¹⁶, para llegar a una lamentable situación de deterioro progresivo de la sede ¹⁷, algo que era conocido por la Suprema a partir de las sucesivas visitas de inspección que mostraban la insalubridad de la sede cordobesa.

En agosto de 1573, el Consejo ya había ordenado al tribunal que se invirtieran cien ducados en reparar las cárceles, algo que no se llevó a cabo ¹⁸. Cuando el visitador Gómez de Carvajal llegó a la ciudad en 1577 para realizar una inspección al tribunal ¹⁹ investigó, entre otros asuntos, la situación real del recinto y las causas que lo habían llevado a su estado. Para él, los responsables de su abandono

material y los motivos del incumplimiento estaban claros (la cursiva es mía):

[...] estando a cargo de los inquisidores el gastar la dicha renta solamente en reparos necesarios, para los sustentar y conservar, no lo han hecho, antes lo han hecho gastar y gastado en su voluntad la dicha renta de la fábrica y reparos en cosas de su particular comodidad y utilidad, dejando caer y arruinar y damnificar muchas partes de los dichos alcázares, adarves y murallas de ellos, con notable daño y pérdida, de manera que *por no se haber reparado de las dichas rentas, muchas partes de los dichos alcázares, torres, casas y adarves, se han arruinado y perdido del todo o en mucha parte, y por atender a la particular comodidad, se han hecho gallineros, palomares, criaderos de palomas, lavaderos de paños y tenderos de ellos, gastando las rentas de la dicha fábrica y reparos [...]* ²⁰.

Aunque habían llevado a buen término muchos arreglos ²¹, la conclusión general era que aún quedaba bastante por hacer. A lo que todavía tenía que ser reparado ²² se unían los arreglos insuficientes ²³ y las reformas de malas reparaciones que no deberían haberse llevado a efecto ²⁴, y que en ocasiones obligaban incluso a destruir por completo lo que se había edificado ²⁵.

Tan sólo diecisiete años antes de la realización del plano, la visita de inspección de 1645 destapó de nuevo las carencias del Alcázar. A pesar de las reparaciones que se habían emprendido a comienzos del XVII, las declaraciones muestran un recinto en el que no habían vivido ni inquisidores ni fiscales durante dos décadas y que sólo en fechas recientes había sido ocupado de nuevo por estos miembros del tribunal cordobés. Incluso pesaba sobre el Alcázar una supuesta maldición, después de la muerte de varios Ministros en sus habitaciones, algo que tendría más relación con la calidad de vida de sus estancias que con el rumor popular ²⁶, habida cuenta de que no era la primera vez que enfermaban masivamente los moradores del Alcázar ²⁷.

Pero lo interesante del asunto es que a pesar de que algunos de sus cuadros regresaron a la sede, por encima de reutilizaciones, arreglos y descuidos conscientes, más de veinte años después seguía subyaciendo la realidad de un edificio semiderruido que en lugar de servir de cobijo era un auténtico foco de enfermedades. Humedad, calor intenso, aguas sucias alrededor, orientación del aire tapada tras la construcción de las caballerizas reales... Así lo admitían los propios inquisidores del tribunal en 1662, cuando escribían las siguientes líneas sobre el estado de la sede al Consejo de la Suprema:

[...] Y no ponderamos lo inferno del sitio, aun para los mismos que an nacido y criados en el, por la mucha umedad, y excesiuos calores, bañandolos el sol todo el dia, sin reparo, ni defensa, y sin ningun aire del norte que los purifique, por estar metidos mui en hondo, y auerlos privado de esto del todo, la fabrica de las reales caballerizas, y su altura, hecha en tiempo del Señor Rei Don Felipe el segundo; ni el aver discurrido a lo natural los medicos, que algunos ministros que an muerto, y

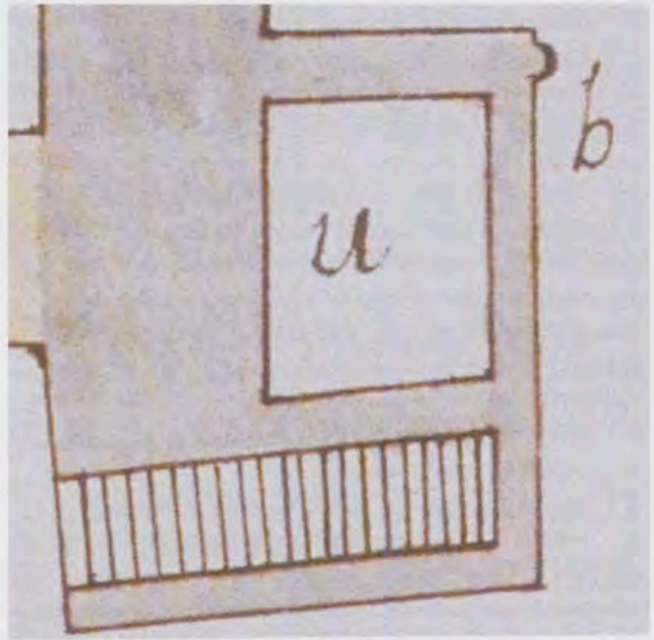
enfermado en ellos, siendo de mui buena salud, y mozos, a sido por esta causa, porque no parezca, que mira a comodidad particular, mas es cierto que lo dicho, y las lagunas que de nuevo que an hecho, cerca de sus murallas, en las auenidas del rio se an puesto inauitable, con conocido riesgo de la vida ²⁸.

En conclusión, como queda de manifiesto en el plano, el traspaso del Alcázar a la Inquisición supuso dotar al tribunal de un edificio oficial en la ciudad, pero a la vez desembocó en una decadencia física y una degradación estructural no superada, al menos, hasta finales del siglo XVII.

Apéndice documental

Carta enviada en 1662 por el tribunal de Córdoba al Consejo de la Suprema, acompañando el plano del Alcázar. AHN, Inquisición, MPD, doc. 426 (de Inquisición, Leg. 2425¹, s.f.)

“En carta de 27 de Junio de este año se sirue V.A. demandarnos informar del motiuo que tenemos para no auitar en los Reales alcazares, y quanto á que no auitamos en ellos, ni nuestros antecesores, y que inuiemos la planta de la forma en que estan los quartos, y quantos aposentos reduscidos a carcel. Y obedeciendo a V.A. va en esta dicha planta, que ella por sí sola representa todo quanto nosotros podemos decir, y solo por obedecer a V.A. añadimos, que las carceles en todas son 68. 34 en las primitivas secretas y continuas a ellas, que se añadieron a la casa que las alindaba de un secretario 6 en el quarto del Inquisidor mas antiguo, 13 en el del segundo Inquisidor adonde esta la despensa y torno 6 en el del tercero Inquisidor y se entra a ellas por la misma puerta del quarto y separa a las del segundo Inquisidor y las de estos dos quartos estan debajo de una llabe, y estas carceles añadidas lo estan desde el año de 1653 y sienpre despues an sido precisas; y en este de 62 an estado todas ocupadas y de presente lo estan las mas de ellas; porque aunque la numerosidad grande de reos no siempre lo pide, la necesidad de la reparacion de ellas y de euitar las nocibas comunicaciones, sí de ordinario lo manda, y costó mucho material y dinero la fabrica de estas carceles añadidas, y si si (sic) se demoliesen, seria en perjuicio del buen expediente de las causas de fe por auer de sacar los reos, y se perderían los materiales, gastados, y costaria mucho dinero, y siempre se quedaban los quartos inauitables, por estar y quedar todos sus aposentos y salas deshechas, que avía de costar una suma mui considerable reedificarlos, y siempre quedaba en pie la dificultad de aver de boluer a deshacerlos, y reducirlos a carceles, quando lo inevitable de la precisa necesidad lo pidiese. Y no ponderamos lo infermo del sitio, aun para los mismos que an nacido y criados en el, por la mucha umedad, y excesiuos calores, bañandolos el sol todo el dia, sin reparo, ni defensa, y sin ningun aire del norte que los purifique, por estar metidos mui en hondo, y auerlos privado



Torre de la Paloma o de la Vela, Detalle del Plano del Alcázar de Córdoba, 1662, Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, Madrid, Sección Inquisición, MPD, nº 426, Leg. 2425.

de esto del todo, la fabrica de las reales caballerizas, y su altura, hecha en tiempo del Señor Rei Don Felipe el segundo; ni el aver discurrido a lo natural los medicos, que algunos ministros que an muerto, y enfermado en ellos, siendo de mui buena salud, y mozos, a sido por esta causa, porque no parezca, que mira a comodidad particular, mas es cierto que lo dicho, y las lagunas que de nuevo que an hecho, cerca de sus murallas, en las auenidas del rio se an puesto inauitable, con conocido riesgo de la vida. Guarde dios a V.A. Inquisicion de Cordoua y Agosto 17 de 1662 años.”

Leyenda del plano. AHN, Inquisición, MPD, doc. 426.

“Las partes de este alcaçar son las siguientes que ban señaladas con letras y números cada cosa en su lugar.

- A Primera puerta de este alcaçar
- b Sigunda puerta que llaman de el palo
- c Primer patio donde ay algunos arboles como son alamos y naranjos
- d Puerta para entrar a la sala del tribunal y las carceles y otras partes
- eee Paso para yr a dicha sala
- f escalera por donde se sube a ella que esta tres varas y media mas alta que los patios
- g sala del tribunal y debajo esta las bouedas donde en una de ellas se da el tormento que esta hecha con tal arte que aunque se hable reçio no se oie aca fuera
- h escalera por donde se uaja a las pieças del secreto que son las señaladas con la letra y
- K patio con una fuente en medio con cantidad de agua que haçe tanto ruido que no oyen aca fuera aunque hablen reçio en la sala del tribunal

- l dos audienciillas
- l Pieça donde esta un torno por donde se da la comida a los presos
- m Entrada a las carçeles desde la primera mesa de la escalera
- n Patio de las carçeles donde ay muchos naranjos y otros arboles – Declarase que todos los aposentillos señalados con la o, aunque los que estan arimados a la aguada prinçipal dados de aguada colorada eran de antes quarto del secretario mas antiguo y oy sirue de carçeles lo uajo y alto de el y esta maçicada la puerta señalada con el nº 21
- p carçel para los familiares y ençima esta la contaduría y el ofiçio de secrestos
- q segundo patio= S. patinico de las necesarias
- rr necesarias, 4. patinico a los pies de la sala del tribunal para dár luz por aquella parte y receuir las aguas con vna pared alta tanto que desde las bentanas de esta sala no se pueden uer las carçeles
- x cadahalso que sale a el campo santo

nº 1 Patio de las caualleriças reales que se hallan çerca de este alçaçar

- 2 Corredor donde pican los caualllos
- 3 Canposanto
- 4 Postigo por donde se entra desde el campo real a la sala del tribunal con tal disposiçion que se entra por debajo de la dicha sala a el patio señalado con la letra K y se toma la escalera para subir a dicha sala
- 5 La taraçana con su corral donde se guardan los materiales para las obras que aqui se haçen
- 6 Casilla del portero del tribunal
- 7 Capilla de san açaçio de obra mui bien dispuesta y fuerte
- 8 Torreçillas que caen a el Rio
- 9 Aposentos de la casilla de la guerta
- 10 Patio
- 11 Entrada a la panaderia
- 12 Patio de dicha panaderia
- 13 Pieças de la panaderia
- 14 Horno
- 15 Corral
- 16 Huertos que estan dedicados para el señor Ynquisidor mas antiguo y confinan con su quarto
- 17 Corral que no sirue de nada
- 18 huerta del alçaçar
- 19 Braço del Rio Guadalquibi
- 20 Dos lagunas
- 21 Patio de la fuente Real
- 22 Escalera por donde se sube a el quarto del alcayde que biene a estar ençima de las audienciillas y pieças del secreto aunque oy no biue nadie en el

En estos Alçaçares y Carçeles ay muchas fuentes estanques y conductos y atajeas. Todo ba señalado con aguada de color berdemar, y así se puede ber por donde pasan. Y ademas de lo que se muestra ay otros encañados por

donde se comunica el agua de vnas fuentes a otras que no se señala todo en esta planta por no confundirla con tantas líneas.”

Notas

¹ Véase M. Nieto Cumplido y C. Luca de Tena y Alvear, “El Alcázar Viejo, una repoblación cordobesa del siglo XIV”, *Axerquia. Revista de Estudios cordobeses*, 1, 1980, pp. 229-273, especialmente las pp. 238-240.

² L. M. Ramirez de las Casas-Deza, *Anales de la ciudad de Córdoba desde el siglo XIII y año de 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey Don Fernando III, hasta el de 1850*, Córdoba, 1948, p. 79.

³ El nombramiento del escribano de las obras de los alcázares se hizo el 25 de junio de 1477 a favor de Diego de Henares (por renuncia del jurado Sancho Sánchez de Villalpando). Aunque dos años más tarde se confirmaría al notario Lope de Moya, finalmente, el 10 de diciembre de 1485 se devolvería el puesto a Diego de Henares. Véase *Registro General del Sello. Archivo General de Simancas*, desde ahora AGS, Valladolid, 1950, vol. 1, p. 308; *ibidem*, Valladolid, 1951, vol. II, p. 230; e *ibidem*, Valladolid, 1956, vol. IV, p. 294. Las cuentas de las obras (octubre de 1482-agosto de 1484) se encuentran en AGS, *Contaduría Mayor Primera*, Leg. 87, s.f. [V. Escribano Ucelay, *Estudio histórico artístico del Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba*, Córdoba, 1972, pp. 93-100].

⁴ Carta de 30 de junio de 1484. *Registro General del Sello*. AGS, Valladolid, 1953, vol. III, p. 396 y Provisión de 30 de julio de 1484; *ibidem*, p. 399.

⁵ Destacamos P. Dubourg-Novés, “Le style ghotique français et les Alcázars chrétiens de Séville et de Cordoue (XIII^e siècle): résumé”, *94^{ème} Congrès National de Sociétés Savantes, Pau, 1969, Archéologie*, Paris, 1970, pp. 165-185; V. Escribano Ucelay, 1972 [*op. cit.* n. 3]; M. Salcedo Hierro, *El Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba*, León, 1975; M. Nieto Cumplido y C. Luca de Tena y Alvear, 1980 [*op. cit.* n. 1]; F. Moreno Cuadro, “Pedro de Lara y la reforma del Alcázar de Córdoba para cárcel”, *Axerquia. Revista de Estudios cordobeses*, 12, 1984, pp. 259-270; R. Castejón Montijano, *Palacios y Alcázares de España: Alcázar de los Reyes Cristianos, la Alhambra, el Generalife, Medina Azahara, Alcázar de Segovia, la Granja de San Ildefonso*, León, 1986 (incluye, sin modificación alguna, el texto completo y las fotografías del estudio de Miguel Salcedo Hierro, y fue reeditado en 1994); L. A. López Palomo, *El Alcázar de los Reyes Cristianos: cuaderno del alumno*, Córdoba, 1994; R. Gracia Boix, “La sede inquisitorial de Córdoba -el alcázar de los Reyes Cristianos- en el último tercio del siglo XVI”, *Temas cordobeses*, Córdoba, 2001, pp. 109-127.

⁶ Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN.

⁷ Para consultarlo hay que pedir la signatura Inquisición, Mapas, Planos y Dibujos, desde ahora MPD, doc. 426.

⁸ El pliego es en realidad más grande si se suman las dimensiones de la leyenda del plano, que se adjuntan dobladas en la parte posterior: 30,5 cms más de ancho pero sólo hasta la mitad de la planta, a la altura de los 42 cms.

⁹ “Planta del Real alcazar de esta ciudad de Cordoua En la conformidad que oy se halla su fabrica Y se declara que lo que esta de aguada colorada son los quartos donde solian biuir tres señores ynquisidores y el señor fiscal dos secretarios y el nunçio. Declarase que esta planta es de todos los quartos bajos. Tenian los señores ynquisidores en lo bajo algunas pieças aunque cortas y el señor fiscal tambien. Y las demas los ofiçiales como son los secretarios y el nunçio con entresuelos debajo de los quartos de los señores ynquisidores. [...]”. Y lo que esta dado de aguada amarilla son carçeles çercadas de vna muralla tan fuerte y gruesa como en esta planta se uee. Con quatro torres en sus quatro esquinas que tan bien siruen de carçeles las tres de ellas quando se ofreçe. Las demas partes de esta dicha planta iran declaradas por menor en papel aparte. [...]”. AHN, Inquisición, MPD, doc. 426.

¹⁰ “Este es el Campo Real que siruia de plaça a estos alçaçares donde tenian dos puertas la vna es la que esta señalada con el nº 23 – que biene a estar debajo de la torre que ay al poniente y la otra estaba donde oy esta el postigo por donde se entra a el patio que esta junto a la sala de el tribunal y por debajo de ella ay paso esto me consta porque corrio por mi cuenta el abrir dicho postigo en la dicha puerta que estaua condenada, o por mejor decir maçizada como lo esta oy la señalada con el dicho nº 23. El postigo dicho esta señalado tambien con el nº 4.” *Ibidem*.

¹¹ Cuando se hizo la restauración de esta torre el arquitecto encontró en ella documentos en buen estado de conservación, merced a haber estado

Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias. El Atlas del Marqués de Heliche, Marqués del Carpio

Por Isabel Testón Núñez, Rocío Sánchez Rubio y Carlos Sánchez Rubio
Universidad de Extremadura, 4 Gatos Badajoz S.L.L.

A principios de la década de 1650 Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Heliche, hijo primogénito de Don Luis Méndez de Haro, encargó una obra singular a un pintor italiano llamado Leonardo de Ferrari. La obra fue encuadernada en Madrid en 1655 con el sugerente título *Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias* e incluía 133 imágenes con planos, vistas y descripciones de asedios y batallas localizadas en las fronteras territoriales y marítimas del Imperio de Felipe IV, pretendiendo mostrar el "espejismo" de una Monarquía todavía poderosa e imbatible en Europa ¹.

El Atlas del Marqués de Heliche permaneció inédito y en poder de su propietario y promotor hasta el final de sus días. Tras su muerte el diplomático sueco Juan Gabriel Sparwenfeld lo adquirió junto con diverso material librero y documental, en la almoneda de bienes que la viuda e hija del Marqués realizaron en Madrid para liquidar su fabuloso patrimonio. Las transacciones se llevaron a cabo en la casa del Jardín de San Joaquín, una quinta que construyó Don Gaspar para residir y guardar en sus años de gloria las piezas más queridas de su colección de pintura. Sparwenfeld llegó a Madrid a finales de 1689 y permaneció en esta ciudad hasta el mes de julio del año siguiente. Durante varios meses estuvo acopiando joyas librarias de las más importantes bibliotecas de la Corte, entre las que se encontraba la de la Casa del Carpio cuya procedencia en la mayoría de los casos consignó en las propias obras ². El Atlas, junto con el resto del material, fue trasladado a

Suecia, donde ha permanecido durante siglos custodiado en la Biblioteca Real y en el Archivo Militar de la ciudad de Estocolmo, el Krigsarkivet, lugar este último donde se conserva en la actualidad ³. Su localización ha sido posible gracias a los trabajos que hace unos años se iniciaron para la creación del Museo de la ciudad de Badajoz "Luis de Morales". Carlos Sánchez Rubio trabajaba entonces sobre un plano militar cuya búsqueda le llevó a contactar con el Archivo Militar de Estocolmo y a tener conocimiento de la obra que aquí nos ocupa.

El Atlas lleva el inconfundible sello de su propietario, considerado el más prolífico coleccionista privado de obras de arte de su tiempo, amante apasionado de la pintura en la que gastó desorbitadas sumas de dinero. Don Gaspar de Haro y Guzmán ⁴ nació en Madrid el 1 de junio en 1629, el mismo año en que naciera el malogrado Príncipe heredero Baltasar Carlos, a quien entra a servir siendo un adolescente. Esta relación marcó el inicio de un *cursus honorum* muy prometedor que se asemejaba a la trayectoria política seguida por su propio padre Don Luis Méndez de Haro. La obra que encarga Heliche al pintor italiano fue ejecutada en una etapa de su vida en la que el encumbramiento social era la nota dominante, la cual se prolongó durante toda la década de 1650. Atenciones, regalos, prerrogativas y cargos se sucedieron sin interrupción a lo largo de estos años, marcando una senda que parecía conducir hacia una meta inequívoca: suceder algún día a su padre en el honorable "oficio" de regir los asuntos de la Monarquía.

La ciudad gaditana estuvo estrechamente ligada a la Carrera de Indias y fue fundamental para sostener la estrategia naval Atlántica y los accesos al Mediterráneo. A mediados del siglo XVII Cádiz contaba con un amplio perímetro, difícil y costoso de defender, tal como nos enseña la imagen que dibujó Ferrari.



Leonardo de Ferrari, Planta de Cádiz, en la obra *Planta de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias*, 1655, Krigsarkivet/Archivo Militar de Estocolmo, *Handritade kartverk*, vol. 25, Estocolmo, Suecia.

Como Alcaide del Buen Retiro y de los Reales Bosques de El Pardo, Valsain y La Zarzuela, y como Montero Mayor y Gentilhombre de la Cámara de Su Majestad, la actividad preferente del Marqués durante aquellos años se resumía en entretener y divertir al Monarca, organizando todo tipo de eventos capaces de distraerle: monterías en las dehesas reales, festejos de todo tipo y, sobre todo, comedias, tanto en el Alcázar como en el coliseo del Palacio del Buen Retiro⁵; en definitiva, las grandes fiestas de la Corte. Actividades todas ellas que le permitían estar muy cerca del Rey, compartiendo dos de sus grandes pasiones: la equitación y su afición al teatro, sin contar la común avidez por coleccionar pinturas. "Notable supeditación del Rey a su vasallo", escribía Jerónimo de Barrionuevo en uno de sus *Avisos*, al referir cuánto gustaba al Rey Felipe la compañía de Don Gaspar⁶.

El Atlas fue encargado a un pintor con escasa huella documental en España, pero con suficiente prestigio como para

que el hijo del valido de Felipe IV depositara en él su obra cartográfica. El autor reprodujo y copió planos y mapas que se le facilitaron uniformando -hasta donde fue posible- un material de procedencia muy diversa, que no pocas veces "recreó" para adecentar y embellecer aburridas imágenes de carácter eminentemente militar.

Aún conociendo la excepcional personalidad del Marqués de Heliche y su enfermiza obsesión por la buena pintura, cuesta aceptar, sin sombra alguna de duda, que los dibujos que conformaron el Atlas fueran concebidos exclusivamente para ser admirados y disfrutados. Es sabido que el Marqués de Heliche y otros muchos aristócratas de la Corte madrileña -por no mencionar casos similares en otras Cortes europeas- coleccionaban pinturas porque esa práctica se había convertido en un medio casi imprescindible para mantenerse cerca del Monarca, para afianzarse en el poder, para poner de manifiesto su posición privile-

giada y también, como ocurriera con Don Gaspar de Haro, para disfrutar con las obras de arte que adquirirían o heredaban. La "reputación" que, como nos enseña J. H. Elliott, aparece frecuentemente en el vocabulario de los hombres de Estado del XVII, supone la defensa de la percepción que de uno mismo tienen los demás. Aunque tal percepción debe basarse en la realidad, podía también matizarse mediante actitudes ingeniosas, y la que estamos comentando aquí puede ser perfectamente una de ellas ⁷.

Creemos que los hermosos dibujos del Atlas del Marqués de Heliche escondían fines que trascendían el puro interés estético, que evocan a simple vista las hermosas imágenes de esta colección. El pintor dispuso de iniciativa a nivel estético, pero el contenido de la obra, como reza en el propio subtítulo de la misma ⁸, fue dirigido por el Marqués de Heliche, seleccionando el material que debía representarse en ella. Interesa resaltar el origen y las características de ese material que se proporcionó a Ferrari para que lo dibujara, ya que se trataba de una documentación excepcional, de uso restringido por

razones de seguridad nacional. Richard L. Kagan, en diversos trabajos, ha desentrañado el origen y las razones que llevaron a los Monarcas españoles a poner en vigor esta política de sigilo, que impidió la difusión de todo material cartográfico, máxime cuando contenía información de interés militar y estratégico, como es el caso que aquí nos ocupa ⁹.

Don Gaspar se valió de documentos secretos que estaban a su alcance en el palacio de la calle Mayor de Madrid, residencia de la familia Haro, donde se custodiaban no sólo los documentos militares producidos durante el gobierno de Don Luis, sino también todos aquellos procedentes de la privanza de su tío el Conde-Duque de Olivares, sin dejar de lado la cartografía, a la que éste fue tan aficionado y de la que conservaba auténticas joyas. Un material que resultó vital para la ejecución del Atlas, pues los mapas del Conde-Duque sirvieron de base informativa para una parte del material cartografiado; un hecho que no es puramente anecdótico, sino que resulta de gran utilidad para poder comprender los fines

La cercanía a la frontera francesa convirtió a este enclave en objetivo básico de la política fortificatoria de la Monarquía Hispánica. Situación que se acentuó en el siglo XVII al alcanzar, las hostilidades entre ambas Monarquías, el punto de máxima tensión. De esta manera Fuenterrabía adquiere la consideración de plaza fuerte prioritaria en la defensa del Norte de la Península.



Leonardo de Ferrari, Plaça de Fuenterravía, en la obra *Planta de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias*, 1655, Krigsarkivet/Archivo Militar de Estocolmo, *Handritade kartverk*, vol. 25, Estocolmo, Suecia.

La defensa de las Indias Occidentales se convirtió en los años centrales del siglo XVII en un tema crucial hacia el que la Monarquía proyectó su máxima atención invirtiendo cuantiosos recursos. La bellísima imagen del puerto marítimo de la ciudad de Lima y eje del comercio del virreinato del Perú representa la culminación de una de esas obras de defensa.



Leonardo de Ferrari, Descripción del puerto del Callao del Perú, en la obra *Planta de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias*, 1655, Krigsarkivet/Archivo Militar de Estocolmo, Handritade kartverk, vol. 25, Estocolmo, Suecia.

propagandísticos que la obra encierra, a la vez que nos permite aproximarnos a la datación de la misma. Si bien sabemos que fue encuadrado en 1655, porque así consta en la portada del Atlas, estamos en condiciones de afirmar que no debió iniciarse antes de 1650, pues con anterioridad las posibilidades que Don Gaspar tenía de acceder a todo el material que se empleó en su elaboración eran remotas.

La obra se culmina apresuradamente en 1655, y decimos apresuradamente porque hay multitud de indicios que apuntan a que estamos ante una obra inconclusa: la llamativa ausencia de plazas y lugares destacados en el contexto cartografiado, los pedestales primorosamente dibujados para cobijar una firma que nunca llegó a estamparse y, sobre todo, la presencia de cartelas delineadas con esmero pero vacías de información en algunas imágenes del Atlas. Puede ser que se concluyera con premura simplemente porque su promotor lo estimó oportuno o porque el pintor no pudo proseguirlo. No podemos obviar, sin embargo, un hecho político de enorme importancia que se produjo en el entorno vital de Don Gaspar en el tiempo inmediato a la conclusión del Atlas: nos referimos al intento de negociaciones de paz entre Francia y España¹⁰, llevadas a cabo en Madrid durante 1656, y que el caluroso verano madrileño y la falta de entendimiento de las partes implicadas hicieron abortar. Es posible que el Marqués de Heliche quisiera obsequiar a su padre -que actuaba como plenipotencia-

rio de la delegación española- con esta exquisita obra que Don Luis Méndez de Haro podía haber utilizado como material de trabajo, como documentos informativos en la negociación, sin descartar su instrumentalización como objeto propagandístico del poderio hispano frente a los representantes del Rey de Francia. Puede que así fuera, pero de lo que no cabe la menor duda es de que el Atlas se concibió con fines claramente propagandísticos al servicio de la familia Haro, si nos atenemos tanto al contenido de sus imágenes como a la cronología en que se realizó.

Desde finales de la década de 1640 y comienzos de la de 1650 la Monarquía Hispánica, que había sufrido ya grandes reveses durante los años precedentes, vivió momentos de "gloria", en los que su poderío militar parecía resurgir, haciendo olvidar las dificultades pasadas, mientras que la Corona española recuperaba credibilidad en el conjunto de las naciones europeas. Ciertamente, tal sensación no era más que un espejismo, que duró tanto como lo hizo la guerra civil francesa -las Fronadas-; luego, todo se precipitó definitivamente. Pero mientras así fue, muchos llegaron a creer sinceramente que la situación estaba cambiando. Y así, el "reputacionismo" hispano brilló de nuevo en la Corte madrileña. Apenas unos instantes de gloria, en los que algo tenía que ver el hombre que manejaba el timón de la Monarquía al lado del Rey: Don Luis Méndez de Haro. Por eso, una persona tan cercana a él, como era su hijo primogénito, conocedor como pocos de los entresijos del poder,

Esta vista general corresponde a la ciudad y puerto de Ribeira Grande (actual ciudad de Velha), en la Isla de Santiago. Su posición estratégica hizo de ella punto de escala necesaria para la navegación del Atlántico.



Leonardo de Ferrari, Planta de la ciudad de Cabo Verde, en la obra *Planta de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias*, 1655, Krigsarkivet/Archivo Militar de Estocolmo, Handritade kartverk, vol. 25, Estocolmo, Suecia.

no dudó en aprovechar esa sensación de triunfo para ensalzar ante el Rey y la Corte a Don Luis, y de paso a los suyos, en aras de su exclusiva promoción personal.

El Marqués de Heliche no ignoraba las modernas formas de propaganda creadas por el poder, entre las cuales la representación visual se había revelado como una de las más eficaces¹¹. Por ello concibió que una de las mejores formas de engrandecer la política de su padre era dejarla plasmada en hermosas imágenes que relataran los triunfos alcanzados por las tropas del Rey de España durante la privanza de Don Luis Méndez de Haro. Sólo victorias y plazas conquistadas, nunca derrotas y enclaves perdidos; ese era el lema en la representación. Por ello, cuando el material documental escaseó o las gestas se agotaron, el Marqués de Heliche no dudó en acudir a las batallas que victoriosamente se habían librado durante el gobierno del Conde-Duque de Olivares, como si todo valiera con tal de dar esa sensación de dominio y control aplastante. El Marqués de Heliche no inventaba nada nuevo con ello, ¿acaso las pinturas que decoraban el Salón de Reinos del Buen Retiro no cumplían una función similar?, unas pinturas donde la grandeza militar de Felipe IV y el poderío de España recibieron expresión visible merced a una cuidada selección de gestas victoriosas¹². En ésta, como en tantas otras facetas de su vida, Don Gaspar de Haro dio muestras de seguir los pasos de su Rey como el más fiel de sus cortesanos.

El Atlas encuadernado en 1655 no fue la única obra cartográfica que poseyó el Marqués de Heliche, puesto que

era legatario de los bienes de su padre y de su tío-abuelo, el Conde-Duque de Olivares, y en uno y otro caso los documentos cartográficos abundaron. Pero además, Don Gaspar de Haro, como la mayor parte de los nobles de su tiempo, gustaba de poseer obras cartográficas¹³, como testimonian los inventarios de bienes que se realizaron tras su muerte¹⁴ y los mapas que renombrados ingenieros militares le dedicaron, algunos de los cuales actualmente se conservan también en el Archivo Militar de Estocolmo. No cabe la menor duda de que Heliche fue un aristócrata muy interesado por la cartografía; un interés en el que se fusionaban fácilmente los fines utilitarios con el placer estético. Así, de las paredes del palacio familiar de Loeches, junto a las magníficas pinturas que poseía el Marqués, pendían una docena de mapas en los que se recreaban tanto los continentes y el orbe en su conjunto, como representaciones concretas de Cataluña, Italia, el Golfo del mar Tirreno o la ciudad de Londres.

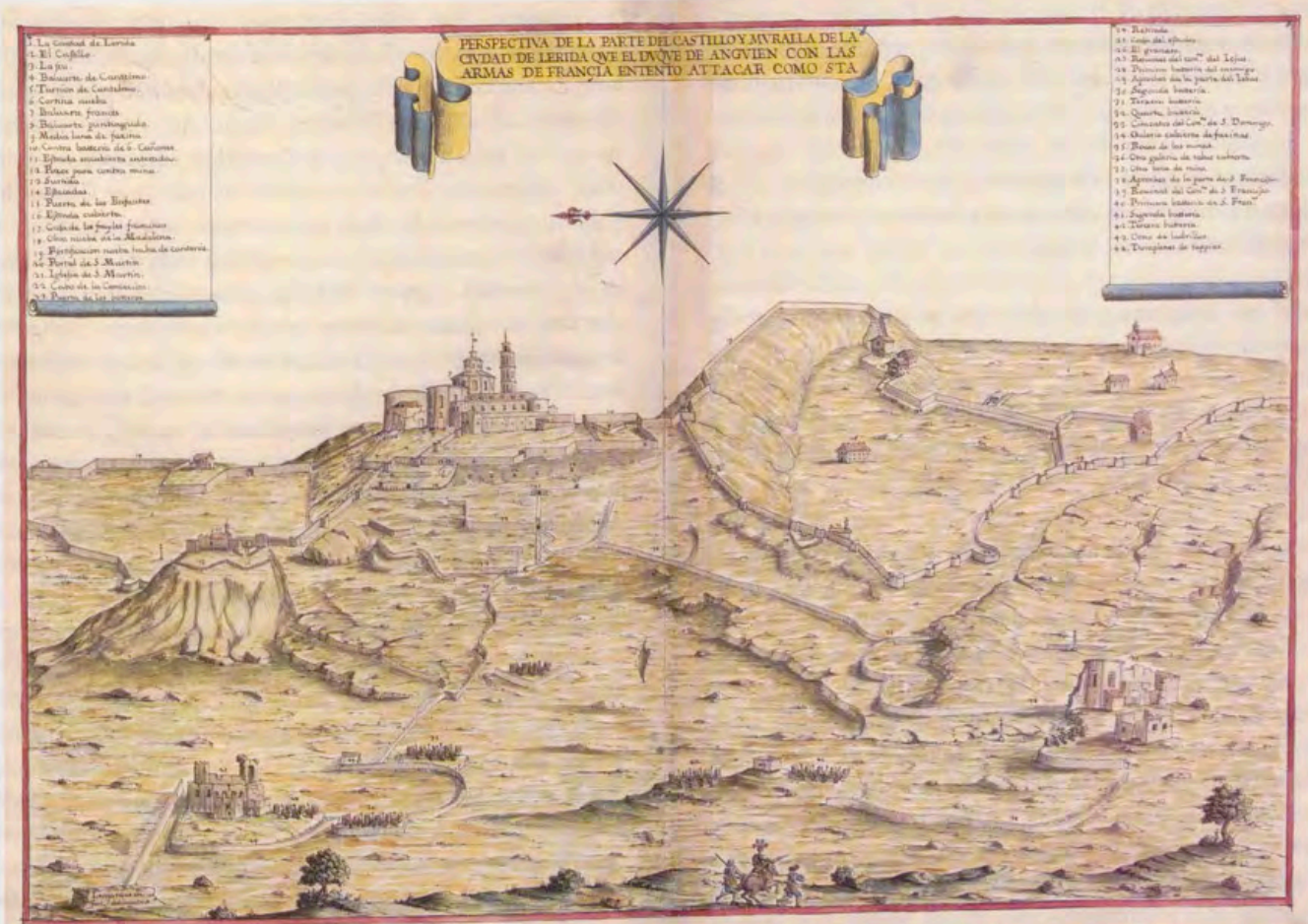
Las inquietudes cartográficas del Marqués se ponen también de manifiesto al considerar que, entre la multitud de volúmenes que contenía su impresionante biblioteca, se encuentra un conjunto destacado de tratados sobre fortificaciones y defensas militares, además de numerosos volúmenes de cartografía, entre los que se incluyen las obras de G. Mercator, W. J. Bleau, el Atlas de N. Tassin y, por descontado, el hermoso Atlas que hiciera para el Marqués el pintor Leonardo de Ferrari. Don Gaspar cuidó la estética y la forma de esta obra que era, además de política y militarmente útil, hermosa a la vista. Puede que el hijo del

valido del Rey, que cuando encargaba el Atlas se sentía heredero del cargo de su padre, se viera también aquí con el privilegio de disfrutar placeres reservados sólo a la realeza. Porque también en esta faceta nuestros aristócratas trataban de emular los gustos de su Rey Felipe IV, un Monarca interesado por la cartografía más allá de las necesidades que imponían sus tareas de gobierno ¹⁵.

A diferencia del promotor y propietario de la obra, conocemos muy poco al autor, a quien Don Gaspar de Haro y Guzmán encargó su ejecución durante los años iniciales de su brillante carrera política bajo la sombra protectora de su padre. No existe mención alguna sobre este personaje en la historiografía española ni de una posible obra ejecutada en España, a diferencia de otros pintores italianos que trabajaron en Madrid al tiempo que Ferrari lo hacía. Aparte de los dibujos que realiza para el Marqués de Heliche, no tenemos noticias de otros trabajos, ni datos que nos permitan alumbrar los años que permaneció en la

Corte trabajando en el Atlas de Don Gaspar. Quizá su estancia en España fuera fugaz y el tiempo que estuvo se consumiera en desarrollar una obra para la que había sido contratado *ex profeso* por su condición de pintor. Algo más explícita es la historiografía italiana, al dedicar mayor atención a un pintor nacido precisamente en ese país, en la ciudad de Bolonia ¹⁶. Fue en su espacio natal donde desarrolló gran parte de su actividad, que se centra en la primera mitad del siglo XVII, y donde además se conserva la obra fundamental de Ferrari. Desconocemos las circunstancias que le llevaron a emprender un viaje hacia la Corte de los Austrias españoles. Algunos pintores boloñeses trabajaron también para Don Gaspar en la década de los cincuenta, como Dionisio Mantuano, a quien se le acusó más tarde de haber colaborado con Heliche en el famoso complot del Buen Retiro ¹⁷. No podemos descartar la posibilidad de que Ferrari siguiera el rastro de éste o de otros compatriotas que residían en Madrid aprovechando las ventajas del mecenazgo cortesano ¹⁸. Sin embargo,

Lérida era la plaza fuerte más importante y de mayor valor estratégico de la frontera occidental del frente catalán. Ferrari recrea en una de las más bellas imágenes de la colección el fallido intento de conquista que en 1647 protagonizara el pretigioso Príncipe de Condé, inmortalizando un hecho de armas de enormes consecuencias en el posterior devenir de la guerra.



Leonardo de Ferrari, Perspectiva de la parte del castillo y muralla de la ciudad de Lérida que el duque de Anguien con las armas de Francia ententó atacar como stá, en la obra Planta de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias, 1655. Krigsarkivet/Archivo Militar de Estocolmo, Handritade kartverk, vol. 25, Estocolmo, Suecia.

existe otro aspecto en la personalidad del pintor que le vincula, si cabe más estrechamente, con la figura del Marqués de Heliche: su admiración por el mundo del teatro y la farándula y su carácter jocosos-festivo que influyeron poderosamente en su actividad profesional. Pues Leonardo de Ferrari, además de un pintor de temática religiosa, fue también un artista versátil que se expresó mediante el género de la caricatura. Sus escenas cómicas y vivarachas, sus arquetipos, como los bufones, y sus encendidas imágenes del pueblo común -a quien retrata en fiestas de carnaval y en ocasiones con poses algo obscenas¹⁹-, parecen casar, como si de un guante se tratara, con la personalidad desbordante y hedonista del propietario del Atlas. Es muy posible que fuese este mundo compartido el que terminara uniendo las trayectorias vitales de Ferrari y Don Gaspar de Haro²⁰. Porque no podemos descartar que fuera el mundo del teatro el que trajo a Madrid a Ferrari, en un tiempo en el que la influencia italiana en los géneros teatrales y escenográficos cortesanos vivían una etapa dorada, con el resurgir de la actividad teatral a raíz del matrimonio de Felipe IV con Doña Mariana de Austria. Escenógrafos italianos como Fontana, Lotti, o Baccio del Bianco habían sido llamados a trabajar para Felipe IV. Este último llegó a la Corte española en 1651 coincidiendo con la inauguración del Coliseo del Buen Retiro. En este espacio recuperado y en otros lugares de la Corte el Marqués de Heliche proyectó fantásticas y espectaculares representaciones para su Rey, en cuya puesta en escena colaboraron no sólo escenógrafos, sino también pintores y dramaturgos. En este sentido, resulta interesante constatar cómo en la Biblioteca del Jardín de San Joaquín, el Atlas de Ferrari se encontraba depositado en el mismo cajón que un tomo conteniendo "gran cantidad de dibujos de Baccio del Bianco"²¹.

Todas las imágenes que conforman el Atlas son obra del pintor boloñés. Las trazas de sus dibujos, que se realizan con técnica mixta, no dejan lugar a dudas, además, las 133 unidades que lo integran, 91 llevan la firma del pintor, que sistemáticamente se coloca en un pequeño pedestal situado en la parte inferior de las imágenes.

Nada sabemos de las condiciones del contrato que propietario y pintor debieron ajustar al inicio del trabajo, ni del ambiente que rodeó a Ferrari durante el tiempo en que estuvo realizando el Atlas. Pero sí conocemos con seguridad que Leonardo trabajó en Madrid, tal como él mismo atestiguó al deslizar este dato en uno de los pedestales en el momento de estampar su nombre: *D. Leonardo de Ferraris delineó en Madrid*²². Como adelantábamos al comienzo de nuestro texto, a Ferrari se le proporcionaron los originales que le sirvieron de modelo para realizar sus dibujos: planos, mapas y vistas de procedencia, autoría, tamaños y escalas muy diversas, que él uniformó para dar al material el aspecto homogéneo con el que finalmente se encuadró. Los tamaños similares de los dibujos, y algunos detalles que sistemáticamente se repiten en todas y cada una de las imágenes,

ayudan a dar un carácter uniforme a la obra. El marco que bordea los planos y vistas, la manera de presentar los títulos, la introducción de cartelas en uno o ambos lados superiores, el soporte dibujado en la zona inferior donde se incluye la información referida a las escalas de los planos originales, así como el pedestal donde el artista estampa su nombre, contribuyen también a ello.

Otro aspecto interesante que debemos resaltar tiene que ver con los originales que el Marqués de Heliche proporcionó a Ferrari para realizar las *Plantas*. El carácter de "arcana imperii" de ese valioso material, que debía guardarse en el palacio de la calle Mayor durante la realización del trabajo, añade más valor si cabe a la obra de Don Gaspar de Haro. El Atlas que ahora se publica viajó a Suecia acompañado también por algunos de los planos originales que sirvieron de modelo al pintor italiano. Planos que con seguridad fueron, asimismo, adquiridos por Sparwenfeld en la almoneda del Marqués de Heliche junto con las otras obras que compró. Afortunadamente, también el Archivo Militar de Estocolmo ha sido el depositario de algunos de esos documentos, cuyo origen y circunstancias de su traslado hasta ahora se desconocían. Sólo las facilidades y la exquisita atención del personal del Archivo sueco han hecho posible que llegásemos a establecer la conexión entre ese material disperso y algunas de las imágenes del Atlas. Contamos con una muestra no numerosa, pero sí suficientemente explícita, de los originales que Leonardo de Ferrari tuvo como modelos para ejecutar sus dibujos²³. Leonardo de Ferrari redujo el tamaño de los originales para uniformar las imágenes de la obra, además de copiar fielmente lo que Don Gaspar le había proporcionado. Pero no se limitó a reproducir esos modelos sin más, porque puso también todo su empeño en hacer una obra digna de Heliche, embelleciendo unos planos excesivamente austeros, habida cuenta de la exclusiva función militar que tenían. Las muestras de que disponemos nos confirman también que el material entregado al pintor fue de muy diversa procedencia, autoría y escalas. Estas últimas no se respetaron cuando se realizaron las copias, puesto que las imágenes fueron todas reducidas al mismo tamaño. Si se las reseñó, en cambio, en la parte inferior de los dibujos, lo que ayuda a localizar la procedencia espacial de los originales, así como a detectar series de mapas que posiblemente formaron parte de proyectos cartográficos sectoriales ejecutados por la misma mano.

Leonardo no se limitó a dibujar las trazas de los planos y mapas que se le facilitaron, sino que las ubicó en un espacio irreal, salido de su propia imaginación, recreando paisajes y vistas que no siempre se corresponden con la realidad del lugar cartografiado. Esta manera de trabajar originó en ocasiones descontextualizaciones evidentes, como cuando representa, por ejemplo, una ciudadela u otro elemento defensivo exento y aislado del entorno urbano en que se insertaba -tal fue el caso de Milán o la Mamora-. Por el contrario, intuimos que el detallismo con que fue-

La imagen ofrece una instantánea del campo de batalla con la distribución que los ejércitos portugués y castellano presentaban el 26 de mayo de 1644.

La escena se enmarca con la ayuda de las poblaciones más cercanas, Alburquerque, Montijo, Bótua, Campomayor, Elvas y Badajoz.



Leonardo de Ferrari, Renquentro del Montijo, en la obra *Planta de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias*, 1655, *Krigsarkivet/Archivo Militar de Estocolmo, Handritade kartverk*, vol. 25, Estocolmo, Suecia.

ron ejecutadas algunas imágenes que se le proporcionaron hizo innecesario que el pintor recreara y completara con su imaginación un espacio ya definido, pero que Leonardo siempre buscaría embellecer y armonizar.

El nivel artístico y técnico que alcanza el autor en todas y cada una de las imágenes no podemos calificarlo de homogéneo. Un aspecto que nos lleva a concluir que la obra de Ferrari se encuentra estrechamente condicionada por el material que se le facilitó, dispar tanto en tamaño como en calidad. Junto a espléndidos dibujos que denotan su destreza y sus dotes de pintor -como puede ser el caso de Lérida, Fuenterrabía, Miravet, Orán, Cabo Verde, El Callao o Cádiz- otros, por el contrario, no alcanzaron las cotas de belleza y armonía que presentan estos últimos ejemplos. Dentro de la recreación personal del pintor destaca la presencia en algunos dibujos de figuras humanas y escenas de vida cotidiana, un género estrechamente unido a la actividad profesional de Ferrari. El artista no sólo pretende adornar con las figuras, sino también presentar lo cotidiano, de tal modo que soldados, cortesanos, pastores, pescadores y marineros, se corresponden frecuentemente con planos en los que se dibujan batallas, ciudades, fortalezas rurales y puertos marítimos. En las plantas donde el mar predomina, la figura humana se diluye ante la presencia de magníficas embarcaciones que Ferrari representa con todo lujo de detalle. Galeones, galeras, bergantines, barcasas y otros prototipos son colocados exactamente en los espacios marítimos que les corresponden. En este terreno el Leonardino demostró tener un gran dominio a

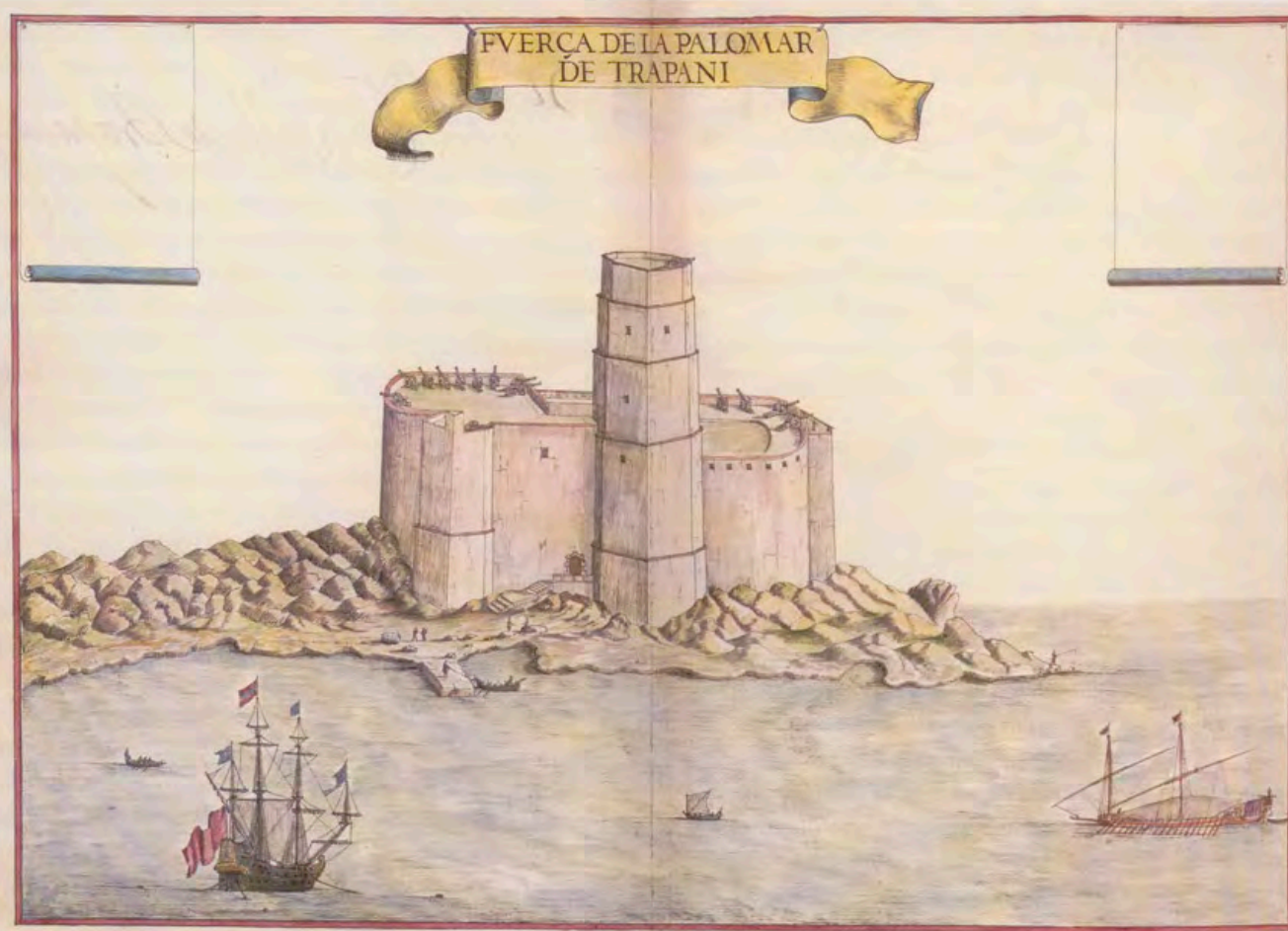
la hora de dibujar y recrear unos barcos que pretendían reflejar el indiscutible poder marítimo del Rey de España en los espacios cartografiados.

En su conjunto el Atlas contiene 132 imágenes realizadas por Leonardo de Ferrari, a las que hay que sumar la del Lago de Como que cierra la colección, y que no fue dibujada por este pintor. De ellas, 131 representan diversos lugares, porque en un caso se reproduce el prototipo de un barco que, como el propio autor nos indica, estaba siendo construido en Rotterdam. Son 131 imágenes que recrean 104 lugares diferentes, porque algunos espacios fueron merecedores de más de un dibujo, tal como ocurre en 19 casos.

El formato que el pintor utilizó es bastante homogéneo, pues coincide en 118 dibujos; estos poseen forma apaisada con unas medidas de 58 por 52 centímetros. El resto (15 dibujos) ofrecen un tamaño inferior, justamente la mitad que los anteriores, pero en orientación vertical.

Pero, ¿qué es lo que realmente recrean estas imágenes? No cabe duda de que el Atlas posee un carácter fundamentalmente militar, pues todas las plantas en él contenidas tienen información de alto valor defensivo. Lo que nos confirma aún más en la idea de la utilización de documentación secreta para su ejecución. Básicamente, podemos decir que los dibujos de esta colección pertenecen a cuatro categorías distintas, aunque todas tienen en común ese importante valor estratégico del que estamos hablando.

La defensa de Sicilia y la fortificación de sus numerosas marinas fue un tema de máxima atención en los planes estratégicos de Felipe IV. La falta de recursos de una Monarquía al límite de sus fuerzas impidió afrontar con la firmeza requerida unas fortificaciones acordes con la importancia del territorio que debía defenderse.



Leonardo de Ferrari, Fuerça de la Palomar de Trapani, en la obra *Planta de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias*, 1655, *Krigsarkivet/Archivo Militar de Estocolmo, Handritade kartverk*, vol. 25, Estocolmo, Suecia.

En la primera categoría se engloban las plantas de ciudades en las que se recrean sus perímetros defensivos, sus castillos y ciudadelas, y, en algunos casos, también bastante frecuentes, se contempla detalladamente su trama urbanística, sin escasear las trazas de proyectos encaminados a mejorar tales defensas. En el entorno inmediato de estas plantas, Ferrari no olvida nunca dibujar minuciosamente los caminos, los ríos, los vados y puentes que comunican estas ciudades y juegan tan importante papel en su defensa.

Una segunda categoría se corresponde con las fortalezas y enclaves defensivos que se dibujan de forma exenta, sin considerar el entorno urbano en el que se encuentran integrados. Castillos y ciudadelas surgen entre las imágenes del Atlas como unidades independientes, resaltando su valor defensivo y estratégico, como si lo demás importara poco o nada. Eran las llaves que cerraban el paso al enemigo y por ello compiten en representatividad con las ciudades fortificadas que, como decíamos, también ocupan un papel destacado en el Atlas. Aquí, como en los perímetros urbanos,

las trazas de proyectos para mejorar las defensas de las fortalezas son, asimismo, frecuentes. Y en ambos casos esta información adicional no hace más que abundar en la idea de la actividad copista desarrollada por el pintor boloñés.

Las dos categorías restantes, aunque menos representativas, son las que encierran el más elevado valor estratégico, informativo y propagandístico de la colección. Ferrari realizó 18 dibujos corográficos en forma de vistas que, contrariamente a lo que estamos habituados a contemplar en otras colecciones, en este caso no suelen tener un carácter urbano²⁴, sino paisajístico, porque con tales imágenes lo que se pretende es mostrar un territorio amplio: bien sea una ciudad y su entorno (Callao, Fuenterrabía...) o una "Tierra" con sus poblaciones y defensas pertinentes (La Castellania, Romagnano, Finale...). En todo caso, es con estas vistas con las que Ferrari consigue crear las más bellas imágenes de la colección. Finalmente, el pintor dedica nueve de los dibujos a recordar batallas y "sitios" donde las armas de Su Majestad Católica el Rey de España

siempre salieron victoriosas. Nueve imágenes, algunas también de gran belleza, en las que importa mucho menos la información estratégica que la propagandística; y es fundamentalmente a partir de ellas como esta colección que aquí estamos considerando consigue llevar a cabo la función para la que fue concebida.

Hay dos cuestiones que deben tenerse presentes en lo concerniente a las imágenes representadas en el Atlas: su indiscutible valor estratégico-militar, que convierte a todo el conjunto en una pieza de alto secreto -sin posibilidad de difusión-, y la misión propagandística que se le encomendó desde la exaltación de las gestas militares. El Atlas no fue una obra cartográfica en su esencia, sino el producto de la actividad de un pintor y el proyecto de un mecenas, que facilitó el material y el dinero necesario para su realización. Por ello, si a nivel técnico algo sorprende en este trabajo es la heterogeneidad de escalas y perspectivas con que fue realizado; una licencia que no se hubiera permitido un experto en la materia. Hace unos años, cuando el sueco E. F. Josephson²⁵ estudió detenidamente las técnicas empleadas por Leonardo de Ferrari en la ejecución del Atlas, llegó a la conclusión de que eran muy escasas las plantas en las que el pintor utilizó una sola perspectiva y además cartográficamente correcta; lo usual fue el empleo de dos o incluso tres puntos de vista de modo simultáneo. Utilizando el concepto de ángulo en su inclinación horizontal, vertical y oblicua, Josephson sostiene que los ángulos predominantes en los dibujos del Atlas son el oblicuo y el vertical, que aparecen en 112 y 110 imágenes respectivamente, pero en su mayoría mezclados con otro ángulo de representación. Mientras que en forma pura se utilizarían en 22 casos el oblicuo, y en un número por determinar los verticales, que el autor sueco sitúa entre 4 y 20 ejemplos. Por el contrario, el ángulo horizontal es minoritario en las representaciones y sólo aparece en 38 casos, pero no de forma pura, ya que se emplea para describir elementos concretos como los navíos y algunos castillos y fortalezas en perspectiva caballera²⁶.

Los cartógrafos profesionales recurrieron en ocasiones a tales métodos en aras de una mayor representatividad, pero cuando así lo hicieron procuraron siempre emplear criterios uniformes con el fin de homogeneizar las colecciones de mapas, combinando sistemáticamente los mismos puntos de vista en representaciones similares²⁷. En el Atlas de Heliche, el pintor emplea en una misma imagen tantos ángulos de visión como considera oportuno, porque supedita la realidad a la ilusión del detalle en el dibujo de la imagen que él recrea. Ferrari está trasladando a la obra trazas de distinta procedencia, con diferentes escalas -pies, pasos, varas, brazas, cañas, cabezzos, leguas y millas²⁸-, y también con distintos puntos de vista en su proyección. Conociendo su método de trabajo, podemos asegurar que Ferrari lo que hace es copiar fielmente el plano que le sirve de modelo, representando el ángulo con el que fue trazado originalmente y, una vez dibujado, recrea el entorno

con puntos de mira más propios de un pintor que de un cartógrafo. De ahí la pluralidad de ángulos de visión que solemos detectar, de forma desconcertante en una misma imagen, como también esa diversidad de perspectivas que nace de la proyección que contienen los modelos copiados.

Las 131 plantas que dibuja Ferrari se ubican en lo que podemos llamar las fronteras del Imperio español, en el sentido militar y político del término, es decir, en lo que con un lenguaje actual podríamos denominar "zonas calientes", las zonas de conflicto del Imperio. De tal modo, que los espacios privilegiados lo son en tanto en cuanto tienen un mayor rasgo fronterizo, una mayor carga conflictiva. Por ello, esas 131 imágenes se reparten masivamente en dos áreas fundamentales: la Península Ibérica e Italia, que condensaban los más importantes frentes bélicos que tenía abiertos la Monarquía en el momento de ejecución de la obra. Flandes y las colonias merecen una menor atención, lo cual no quiere decir que allí no existieran problemas, sino que algunos de ellos estaban en vías de solventarse, al tiempo que conflictos más acuciantes minimizaban la problemática presente en estos territorios. Por ello las fronteras en tensión que nos describe el Atlas se sitúan en las dos áreas antes planteadas en proporciones similares y, en uno y otro caso, sobre las plantas cartografiadas se crea la imaginaria línea que definía esas fronteras en conflicto. En el caso de la Península Ibérica los frentes bélicos venían marcados por las insurrecciones de Cataluña y Portugal, sin olvidar la contienda hispano-francesa que afectaba muy directamente a la zona norte de la Península. Por su parte, en la italiana, las imágenes sugieren una ubicación centrada en la defensa del Milanesado, mientras que en Sicilia proyectan las líneas de defensa marítima, pues las fronteras que nos define esta obra son tanto marítimas como terrestres, de manera paritaria²⁹, porque también en proporciones similares se vieron afectadas las fronteras del Imperio español en uno y otro ámbito.

Notas

¹ La obra ha sido recientemente editada por la Junta de Extremadura con el título *Imágenes de un Imperio perdido. El Atlas del Marqués de Heliche*, Badajoz, 2004. La publicación incluye un estudio sobre el contexto histórico en el que se ubica el material, realizado por Rocío Sánchez Rubio, Isabel Testón Núñez y Carlos Sánchez Rubio. El libro ha sido prologado por John H. Elliott y cuenta, asimismo, con la inestimable colaboración de Don Antonio Domínguez Ortiz, Richard Kagan, Magnus Mörner, Ulf Söderberg y Björn Gävfer.

² Juan Gabriel Sparwenfeld comienza a adquirir obras nada más llegar a Madrid, como se desprende de la relación de compras que reseña C. V. Jacobowsky, *J.G. Sparwenfeld. Bidrag till biografi*, Estocolmo, 1932, pp. 130 y 131. Según la información facilitada por P. Högberg, Sparwenfeld se hizo con valiosísimos códices de la Biblioteca del Carpio, entre los que se encontraban el Fuero Juzgo, la Primera Crónica General de España, la Crónica General de Don Alfonso el Sabio, la Crónica Breve de los Reinos de España, sin olvidar la correspondencia de Benito Arias Montano relativa a la impresión de la Biblia Poliglota de Alcalá de Henares. En la actualidad este material se encuentra depositado en la Biblioteca Real de Estocolmo y en la Biblioteca de Uppsala. En ningún caso consta la compra y traslado a Suecia por Sparwenfeld del Atlas que aquí nos ocupa. P. Högberg, "Manuscrits espagnols dans les bibliothèques suédoises", *Revue Hispanique*, 1916, tomo XXXVI, pp. 377-441. Sobre la figura de Juan Gabriel Sparwenfeld puede verse también el estudio realizado por Magnus Mörner inserto en nuestra edición del Atlas. M. Mörner, "La adquisición sueca

del Atlas por Johan Gabriel Sparwenfeld (1655-1727)", en *Imágenes de un Imperio perdido...*, 2004, pp. 105-109 [op. cit. n. 1].

3 Archivo Militar de Estocolmo, desde ahora AME, Sección *Handritade Kartverk*, volumen 25.

4 Existe una única monografía completa, aunque reducida, sobre la vida del Marqués de Heliche, publicada por Andrés de Gregorio. Asimismo, Gabriel Maura y Gamazo, en su *Historia sobre Carlos II*, incorporó en el apéndice de la obra una breve reseña, muy incompleta, del personaje. G. de Andrés, *El marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975; G. Maura Gamazo, *Carlos II y su corte*, tomo 1 (1661-1669), Madrid, 1911. A estos trabajos debemos añadir una relación anónima cuyo autor es claramente favorable al Marqués de Heliche, ensalzando su figura y diversos episodios que él protagoniza: "El marqués del Carpio. Noticias de su vida", Anónimo, Biblioteca Nacional de España, desde ahora BNE, *Manuscrito 18722*⁵⁶, fols. 200/205. Una aportación más reciente es la que hace Rosa López Torrijos, quien, contemplándolo desde su faceta de coleccionista, incorpora datos biográficos del Marqués procedentes de distintos manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional. Esta faceta del coleccionismo del Marqués de Heliche no se ha abordado de manera conjunta, sino a través de estudios dispersos; son fundamentales los trabajos de R. López Torrijos, "Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche", *Velázquez y el arte de su tiempo, V Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Madrid, 1991, pp. 27-36; E. Harris, "El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, desde ahora AEA, 1957, pp. 136-139; A. E. Pérez Sánchez, "Sobre la venida a España de las colecciones del marqués del Carpio", AEA, 1960, vol. XXXIII, pp. 293-295 y *Pintura Italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965; F. Haskell, *Patrons and Painters*, Londres, 1963 (edición castellana), Madrid, 1984, pp. 195-197; M. B. Burke, *Private collections of Italian Art in Seventeenth century Spain*, UMI Dissertation Services, Michigan, 1999 (Tesis Doctoral, 1984). Sobre la colección de esculturas, B. Cacciotti, "La Collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'arte*, nº 86-87, junio-octubre, 1994, pp. 133-196. En la actualidad Leticia de Frutos Sastre está realizando su tesis doctoral sobre esta temática con una visión de conjunto tan necesaria para la correcta comprensión de las facetas de mecenas y coleccionista del personaje. L. de Frutos Sastre, *El VII Marqués del Carpio (1629-1687): Mecenas y coleccionista de las artes*.

5 Sobre el palacio del Buen Retiro véase la obra de J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1985.

6 J. Barrionuevo, *Avisos*, BAE, Madrid, 1969, tomo II, p. 104.

7 J. H. Elliott, "Poder y propaganda en la España de Felipe IV", *España y su mundo. 1500-1700*, Madrid, 1990, pp. 201-228.

8 "Todas de mano hechas hacer de orden del excelentísimo señor don Gaspar de Haro y Guzmán, conde de Morente, marqués de Heliche, gentil hombre de la Cámara de su Majestad, su montero mayor, y alcalde de los reales bosques del Pardo, Valsahyn y Zarzuela. En Madrid. Año de 1655".

9 La política de sigilo alcanza su punto culminante en el siglo XVII, aunque su eficacia no parece ser absoluta, habida cuenta de que la falta de cartografía oficial promovió una actividad de espionaje que se intensifica, como es lógico, en los países de máxima rivalidad con España. Véase al respecto R. Kagan, "Arcana Imperii: Mapas, Ciencia y Poder en la corte de Felipe IV", F. Marías y F. Pereda (eds.), *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y las costas y puertos de sus reinos" de Pedro de Teixeira (1634)*, Madrid, 2002, pp. 49-70 y el estudio inserto en nuestra edición del Atlas del Marqués de Heliche, "La cultura cartográfica en la corte de Felipe IV", en *Imágenes de un Imperio perdido...*, 2004, pp. 91-103 [op. cit. n. 1].

10 Sobre las negociaciones de paz entre España y Francia sigue siendo insustituible el trabajo realizado por Antonio Domínguez Ortiz, que hemos tenido la fortuna de reproducir en nuestra edición del Atlas. A. Domínguez Ortiz, "España ante la Paz de los Pirineos", en *Imágenes de un Imperio Perdido...*, 2004, pp. 77-88 [op. cit. n. 1].

11 F. Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, 1999, pp. 41-78.

12 J. H. Elliott, 1990, pp. 215-223 [op. cit. n. 7] y J. Brown y J. H. Elliott, "Rey y valido en el Salón de Reinos", *Un palacio para el rey...*, 1985, pp. 149-202 [op. cit. n. 5].

13 Las representaciones cartográficas del territorio español eran muy escasas y por tanto su posesión muy apreciada. F. Bouza, "Cultura de lo geográfico y usos de la Cartografía entre España y los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII", *De Mercator a Bleau. España y la edad de oro de la cartografía en las Diecisiete Provincias de los Países Bajos*, Madrid, 1995, pp. 53-72 y J. M. Sanz Hermida, "Las representaciones geográficas y corográficas como elementos de prestigio y representación de la Monarquía: el mapa de España y las descripciones de ciudades de Enrique Cock", *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía*, vol. 2, Capitalismo y economía, E. Martínez Ruiz (dir.), Madrid, 2000, pp. 289-305.

14 Los bienes del Marqués de Heliche fueron inventariados a comienzos de 1688, al poco tiempo de su muerte. Tras la conclusión del inventario la mayor parte de ellos se sacaron en almoneda pública para satisfacer a los múltiples acreedores. Ambos documentos se encuentran en la actualidad depositados en el Archivo de Protocolos de Madrid y su localización la debemos a la generosidad de Fernando Bouza, quien nos facilitó la referencia documental exacta de los mismos. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, desde ahora AHPM, legajo 9819, fols. 741 al 1202. Por otra parte, en el Archivo del Palacio de Liria de la Casa de Alba se conserva una voluminosa documentación del inventario de los bienes procedentes de Italia y sobre todo las sucesivas almonedas que se realizaron en el Jardín de San Joaquín, para seguir liquidando el patrimonio (Caja 221-1 y 2). Esta última documentación pone de manifiesto que en 1706 todavía permanecía abierta la testamentaria del Marqués de Heliche.

15 Lo evidencia el hecho de que en su biblioteca privada, ubicada en la Torre Alta del Alcázar de Madrid, Felipe IV hubiera reunido un buen conjunto de obras de muy distintos autores, tales como De Veer, Ortelius, Braun-Hogenberg, Tassin y Rossacio. Una inquietud del Monarca que obedece a sus gustos culturales, pero también a las necesidades políticas y militares, porque en el ámbito del gobierno y la guerra la cartografía se hizo cada vez más imprescindible. F. Bouza, 1995, p. 59 [op. cit. n. 13]; G. Parker, "Maps and ministers: The Spanish Habsburgs", *Monarchs, ministers and maps. The emergence of Cartography as a tool of government in early modern Europe*, D. Buisseret (ed.), Chicago, 1992, pp. 142-152.

16 J. Bessone Aurel, *Dizionario dei Pittori Italiani*, 1928; *Dizionario Enciclopédico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, 1973; C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi* (Bologna, 1678), M. Bracaglia (dir.), Bolonia, 1971; y Rosini, *Storia della pittura italiana*, 1852.

17 "Acusación criminal del fiscal que se hizo al Marqués de Liche por haber proyectado incendiar el Palacio del Buen Retiro", BNE, *Manuscrito 2280*, fols. 1-97v. Sobre este asunto también informan los manuscritos de la Biblioteca Nacional 2396 y 6751.

18 A. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965.

19 C. C. Malvasia, 1971 [op. cit. n. 16].

20 Esta vinculación nos la ha sugerido la investigadora Leticia de Frutos, quien, como ya hemos comentado, en la actualidad se encuentra realizando su Tesis Doctoral sobre las colecciones artísticas del Marqués.

21 AHPM, leg. 9819, fol. 896.

22 Dicha información aparece en el dibujo *Planta de la ciudad y ciudadela de Casal del Monferrado*.

23 Se trata de los planos de Tortosa, Zaragoza, el castillo de San Gian (Lisboa), Tángier, Lagos, El Puntal (Cádiz), Jerez de los Caballeros y Almedral; ocho modelos que nos permiten conocer de primera mano un método de trabajo que el propio pintor, además, se encargó de especificar en todas y cada una de las imágenes que firmó. A. M. E., *Utländska Stad- och Fästningsplaner*, Portugal (Lissabon Nr 1 B; Lagos Nr 1); Spanien (Almedral Nr 1, Jerez de los Caballeros Nr 1, Tortosa Nr 2, Zaragoza Nr 1, Cádiz Nr 2); Afrika (Tángier Nr 1).

24 El siglo XVI nos ha legado espléndidos ejemplos de vistas urbanas. Sobre el tema ver la edición que hace R. Kagan a las vistas de Anton van den Wyngaerde y, en especial, los trabajos de R. Kagan, "Felipe II y los geógrafos", pp. 41-53 y E. Haverkamp-Begemann, "Las Vistas de España de Anton van den Wyngaerde", pp. 55-67, en R. Kagan (dir.), *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, 1986.

25 En 1982 en un artículo publicado en una revista sueca de temática archivística, Erland F. Josephson abordaba por primera vez un pequeño estudio sobre la obra depositada en el AME, cuya difusión, al menos en el contexto hispano, ha sido inexistente. E. F. Josephson, "Plantas de diferentes plazas... Presentation av en atlas pa Krigsarkivet", *Meddelanden fran Krigsarkivet*, 1982, IX, pp. 259-273.

26 E. F. Josephson incorpora en su artículo un cuadro resumen con las perspectivas con que fueron ejecutadas todas las imágenes pintadas por Ferrari. *Ibidem*, pp. 265 y ss.

27 F. Marías, "Imágenes de ciudades españolas: De las convenciones cartográficas a la corografía urbana", pp. 99-116; F. Pereda y F. Marías (eds.), 2002 [op. cit. n. 9].

28 Las medidas que se utilizan en los originales suelen presentar en algunos casos variantes de tipo local, como es el caso de las cañas (de Nápoles, de Sicilia y las españolas, grandes y pequeñas), las brazas (españolas y de Milán), los pies (de Brabante, castellanos, geométricos), las varas (de España y Tortosa) y los pasos (comunes, andantes y geométricos).

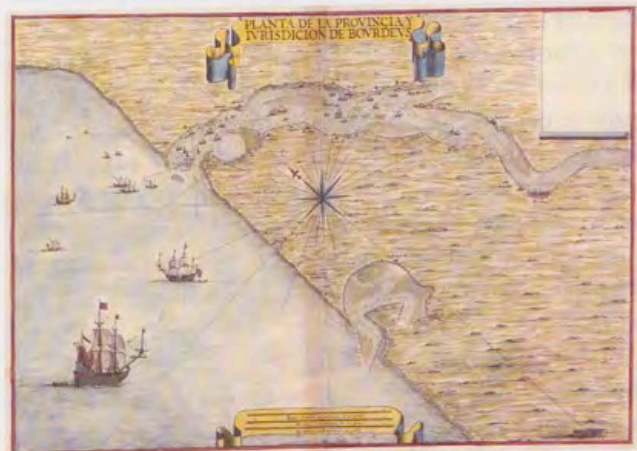
TERRITORIOS	MARÍTIMO	INTERIOR	TOTAL
Península Ibérica	24	34	58
Italia	23	32	55
Países Bajos	3	1	4
Colonias	13	0	13
Francia	1	0	1
	64	67	131

Planos incluidos en el Atlas

Planta de Cadis
Cádiz
Puntal de Cádiz
Ayamonte
Renquentro del Montijo
Lugar del Almendral
Planta de Oliva
Planta de Telená
Planta de la ciudad de Xeres de los Cavalleros
San Gian
Planta de la ciudad de Tavilla
Planta de Castro Marín
Planta de Lagos
Planta del Fuerte Real del Grau
Reduto Viexo del Grau
Planta de la fortificación de Peníscola
Plaça de Fuenterravía
Plaça de Fuenterravía
Planta de la ciudadela de Panplona
Planta de ciudadela y ciudad de Jaca
Planta de la torre de La Espelunca
Planta del Castillo y villa de Canfranc
Planta de la torre de Hecho
Planta de la torre de Anso
Castillo y villa de Verdún
Planta del castillo y villa de Ainsa
Planta de la torre de Santa Elena
Planta del castillo y villa de Venasque
Planta de la ciudad de Çaragoça
Planta de Fraga
Planta de Mallorca
Golfo de Mallorca
Planta de Alcudia
Planta del lugar de La Albuguera
Castillo de Fornells
Puerto de Fornells
Perspectiva de la parte del castillo y muralla de la ciudad de Lérida que el Duque de Anguien con las armas de Francia ententó atacar como stá
Planta de la ciudad, ciudadela y castillo de Lérida y castillo de Garden
Planta de la villa de Axer
Planta de Tarragona
Planta del lugar de Flix en la Castellania
Planta de Mirabet
Planta de Tortosa
Planta de la fuerza de Rosas
Planta del castillo de Puitserdain
Planta del castillo y villa de Puitserdain
Planta del castillo y villa de Belver
Planta del castillo de Puitsvaedor
Planta del castillo de Carol
Bella Guardia castillo del Portus
Planta del castillo de Colibre
Planta del castillo de San Elmo de Colibri
Planta del castillo de Perpiñan
Planta del castillo de Salças
Planta del castillo de Opuz
Planta del castillo de Tartauuez
Planta de Leocata y su sitio
Orán
Planta de la Mamora
Planta de Tangere
Planta de la ciuda de Cabo Verde
Planta de Mosambique
El primero alto
Planta del castillo de la Mina
El segundo alto
El tercero alto
La ciudad de Damão
Morro de La Habana
Segundo castillo de La Habana
Descripción del puerto del Callao del Pirú
Planta de Orbitelo
Planta de Puerto Longón
Planta de Piombino
Castillo del Santísimo Salvador
Planta de Sciacca
Perspectiva del castillo de Sciacca
Perspectiva del castillo de Giorgente
Planta de la ciudad de Giorgente
Planta del castillo de Giorgente
Fuerte del Caricatore de Giorgente
Planta del castillo de la Licata
Perspectiva del castillo de la Licata
Planta de la ciudad de Terranova
Planta del castillo de Marsala
Castillo de Castelaço
Perspectiva del castillo de Marsala
Planta de la ciudad de Marsala
Fuerça de la Palomar de Trapani

Planta de la ciudad y castillo de Trapani
Planta de Mazzara
Castillo de Matha Grifón
Planta del Castillo de Milán
Sperone del navio de Milán
Planta del navio de Milán cerca de Tornavento
Planta del castillo y ciudadela de Pavia
Sitio y defensa de la ciudad de Pavia
Planta de la ciudad de Novara fortificada
Planta de Mortara
Planta de la ciudad y castillo de Cremona
Planta de Ponzón
El castillo de Gonzaga
Fuerte de Fuentes
Forte de Fuentes
Planta de Pizighiton
La Vilata fortificada
Planta de la ciudad y castillo de Lodi
Planta del fuerte Sandoal
Planta del castillo de Fontane
Planta del castillo de Vigievano
Planta de Valencia del Po
Planta de la ciudad de Alessandria
Planta de Alessandria
Planta del Final
Puerto para hazerce en Varigotto para el Final
Planta de Sabioneta
Planta de la ciudad y ciudadela de Turino
Planta del sitio de Vercelli
Planta de Trin
Planta de Ponestura
Planta de la plaça y sitio de Crescentino
Planta de la ciudad de Moncaler
Planta de la ciudad de Asti
Planta de la tierra de Romañano
Planta de Chieri primero araval de Italia
Tierra de Rossiñano
Planta de la ciuda y ciudadela de Casal del Monferrado
Planta de la provincia y jurisdicción de Bourdeus
Fuerte de Mardique
Planta de Donquerque
Planta de la villa y ciudadela de Courtray
Pechelingas
Traducción de Flamenco en Castellano
(Lago di Como)

La Monarquía Hispánica facilitó ayuda a la ciudad de Burdeos durante el conflicto de las Frondas con la intención de minar con esta estrategia el poder de Francia. Esa ayuda que llegaba desde el mar es recreada en esta imagen: galeones, galeras, bergantines y otras embarcaciones menores bajo pabellón español vigilan o se internan a través del amplio brazo de mar de la Gironda para penetrar en el río del Garona, en cuyas orillas se erigía la levantisca ciudad de Burdeos.



Leonardo de Ferrari, Planta de la provincia y jurisdicción de Bourdeus, en la obra *Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias*, 1655, *Krigsarkivet/Archivo Militar de Estocolmo, Handritade kartverk, vol. 25, Estocolmo, Suecia.*

Pedro Machuca y el Marqués de Mondéjar

Por Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca
Instituto Madrileño de Investigación Agraria y Alimentaria

Introducción

Durante los trabajos de elaboración de las fichas del catálogo para la exposición "Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores" ¹, tuve la oportunidad de estudiar la actividad desplegada en la Alhambra por el maestro Pedro Machuca a instancias del Marqués de Mondéjar, tanto en lo que se refiere al palacio del Emperador Carlos V como al del propio Marqués, en el que quizá intervino Machuca ². La intención de este trabajo es, precisamente, dar a conocer los datos reunidos a partir de aquella investigación, que pueden contribuir, quizá, a aclarar un capítulo todavía oscuro de la historia de la arquitectura española.

Ya en 1892 Manuel Gómez Moreno pensaba que Machuca había sido el autor del palacio del Emperador en la Alhambra. Sin embargo, varias personas han puesto en duda esta atribución, sobre todo basándose en el marcado carácter romano del palacio, como si fuera imposible que un autor español pudiera haberlo concebido ³. Desde que el Padre Carlos Gálvez localizó en 1912 las dos trazas del palacio que hoy se conservan en la Real Biblioteca ⁴, ha habido muchas opiniones sobre el palacio y sus posibles autores. Se ha sugerido que, aunque hubiera sido el autor material de las trazas, Machuca no habría sido su verdadero creador, habiéndose propuesto en su lugar una serie de personajes relacionados más o menos directamente con el Emperador.

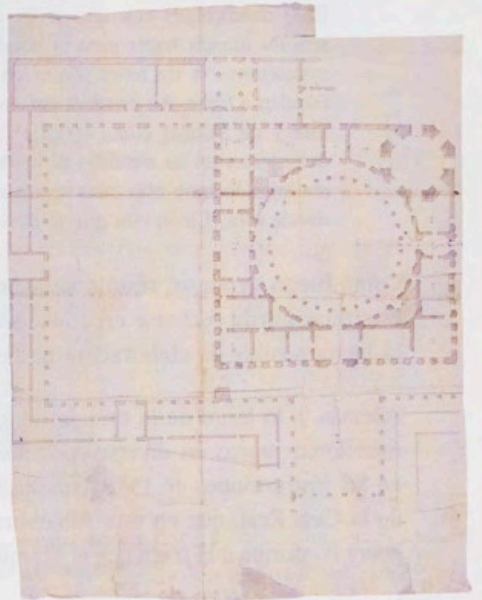
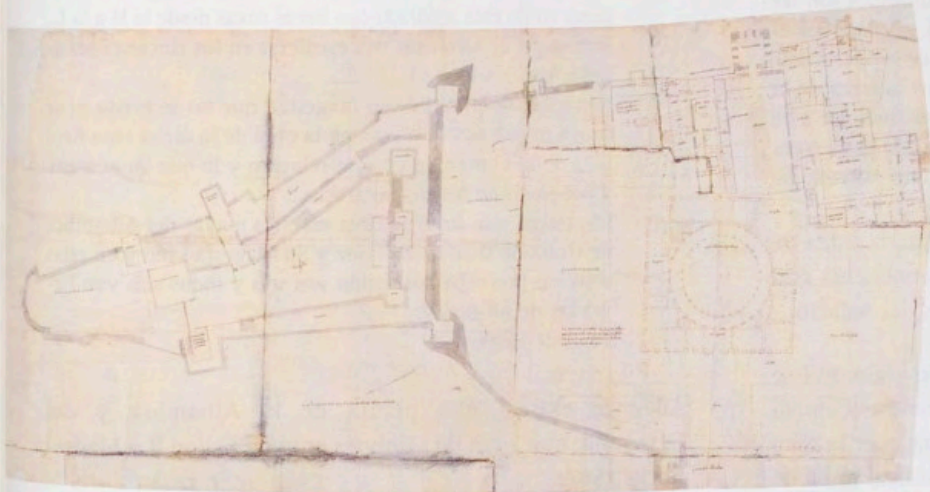
En este trabajo, mi intención es arrojar alguna luz sobre estas dudas con una serie de referencias documentales de diversa procedencia, comparando este magnífico ejemplo de arquitectura con otros relacionados con él hoy destruidos u olvidados, como son los palacios del Marqués en la misma Alhambra y en Mondéjar.

Trazas de Pedro Machuca y su entorno

Fuera o no Machuca el autor material de las trazas de la Real Biblioteca, parece lógico pensar que éstas son nada más que una parte de las que necesariamente tuvieron que elaborarse durante la construcción del palacio. Para demostrar esta hipótesis, he intentado reunir el mayor número posible de referencias documentales a trazas elaboradas por Machuca y otros autores de su entorno a lo largo de los siglos XVI y XVII, siempre que aquéllas tuvieran, en algún momento, relación con las actuaciones del Marqués de Mondéjar en la Alhambra o fuera de ella.

A pesar de que Earl E. Rosenthal propuso, en su completo estudio sobre el palacio, las fechas de 1527 y 1537 respectivamente para la elaboración de las plantas grande y pequeña conservadas en la Real Biblioteca, recientemente se ha vuelto a poner sobre el tapete la fecha de 1542. Ésta la había propuesto ya Gómez-Moreno, quien se basó seguramente en la identificación de la planta con la "traça de la casa" enviada al Emperador en una "caja de oxa de Mylan (hoja de lata)" ⁵. Si se acepta la fecha de 1542, en ese caso hubo más trazas, las cuales se mencionan expresamente en diversos documentos. En efecto, en la carta, citada en repetidas ocasiones, fechada en Burgos el 30 de noviembre de 1527, del Emperador al Marqués de Mondéjar, se habla de unas trazas enviadas con anterioridad por el Marqués a la Corte, en las cuales se detallaban las reformas que se pretendían llevar a cabo en la Casa Real ⁶.

Además de estas trazas, existió un modelo de madera encargado por el Marqués, al que se refiere la contestación a la carta anterior, fechada en la Alhambra el 27 de febrero de 1528 ⁷. Según Gómez-Moreno, este modelo se con-



Trazas para el palacio de Carlos V en la Alhambra, reproducidas a la misma escala para apreciar la proporción entre ellas.

cluyó entre 1537 y 1539, y, a juzgar por el testimonio de Juan de Echeverría, existía todavía en el siglo XVIII:

Cierto alcaide le dijo que en la Casa Real vio en uno de los aposentos de ella el modelo de las dos fachadas principales, executado en madera, como de unas cinco quartas el largo de cada una de sus líneas, y el correspondiente alto, el qual dice era un embeleso por su primor y delicadeza; que después no lo he vuelto a ver, y no se ha podido hallar ⁸.

Además, hubo una traza para el llamado Pilar de Carlos V, a la que se refiere un documento del Archivo de la Alhambra conocido ya por Gómez-Moreno:

[Las] condiciones con que se ha de hazer el pilar que su señoría manda hazer para la puerta del Alhambra son las syguientes... a de tener altura como está señalado en el esquizo o traza. An de ser todas las piezas de la Syerra delvira y de Alfacar como están señaladas en la traza de la delantera y en las espaldas de la dicha traza... más que a de ser labrado todo este pilar según está señalado en la traza donde está el león con que se dará la moldura para ello ⁹.

Como luego veremos, resulta significativo que la traza de este pilar pueda fecharse en 1545, año que concuerda con la fecha posible de elaboración de las trazas del palacio.

Además, a lo largo de la década de los 40 del siglo XVI se mencionan trazas en diversas ocasiones, como por ejemplo en las instrucciones de 1546, cuando se afirma que "la obra de la Casa Real, que en esta Alhambra se hedifica, se ha de hazer conforme a la traça que el Marqués mi señor dexó..." ¹⁰.

Sabemos también que en 1557 Luis Machuca († 1579), hijo de Pedro Machuca, fue a Cádiz para mostrar a "Juan Bautista [Giovanni Battista Calvi], yngenero de su magestad" la traza de la "fortificación del Alhambra" ¹¹. Este hecho ha llevado a Fernando Marías a pensar en una posible implicación de ingenieros militares en el diseño de la Puerta de las Granadas y el baluarte de la Puerta de la Justicia sobre el que se apoya el Pilar de Carlos V.

Existe una traza del palacio que no he podido examinar directamente, y de la que tampoco he podido obtener datos sobre el papel o la filigrana de éste, si es que la tiene, excepto sus medidas, que son 365 x 560 milímetros. Rosenthal dio a este dibujo, que representa la fachada occidental del palacio, el nombre de "alzado Burlington" debido a que procede de la Burlington Collection, a la que perteneció desde 1720 hasta 1971, cuando la casa Baskett and Day lo vendió en Londres ¹². Con el número 1981.1213, el dibujo se conserva hoy en el Department of Prints and Photographs del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Ha sido fechado entre 1572 y 1580 y relacionado con Juan de Orea, que era yerno de Luis Machuca, y se ha dicho de él que quizá es una copia realizada por otro autor de un dibujo anterior de Pedro Machuca ¹³.

Hubo también unas trazas hechas por Juan de Orea, las cuales se llevaron a Badajoz en 1580 para someterlas al dictamen de Felipe II acompañadas de un modelo de papel

firmado por Juan de Herrera en el que se mostraba la disposición del tejado. Estas trazas, que eran seis, incluían un "perfil" y una "planta":

...Iten que el tejado se haga y prosiga con la horden y forma que se verá en un modelillo de papel que para él se hizo y se mostró a su magestad y va firmado de Juan de Herrera su achitecto mayor.

Iten los tejados an de ser cubiertos de plomo...

Iten es la voluntad de su magestad que se hagan las chimeneas que van señaladas en la planta que truxo Juan de Orea de la Casa Real nueva del Alhambra a esta cibdad de Badajoz... Las demás [chimeneas] que están señaladas en la dicha planta por mano de su magestad...

Iten en el zaguán que sale al Quarto de Comares estava determinado que en la planta alta se metiés el zaguan en una pieza como está señalada con lineas roxas desde la H a la L... Iten se an de hazer las tres escaleras en los rincones señaladas con las letras C, D, E...

Iten es la voluntad de su magestad que no se eceda ni se inove ni se haga otra cosa en la obra de la dicha casa Real más de lo contenido en esta relación y lo que va acotado y señalado en las dichas traças...

Las traças que Juan de Orea maestro mayor del Alhambra de Granada truxo a Badajoz y Su Magestad bio y en ellas resolvió lo arriba contenido son seis y todas seis van firmadas de mi nombre.

Joan de Herrera ¹⁴.

Además, existió una planta de la Alhambra y del Generalife que Juan de Minjares envió a Felipe II a Madrid hacia 1587:

...una planta que Vmd. tiene en Madrid que yo imbié a Vmd. de la Alhambra y Generalife...

...en la planta que yo ymbié a Vmd. va señalado como debe y puede encaminarse la dicha agua [de la Acequia Real] a muy poca costa así en el Alhambra como en Generalife... ¹⁵.

Finalmente, en 1612 se enviaron en "dos cajas grandes de hoja de lata" trazas a Madrid ¹⁶.

Evidentemente, alguna de las trazas citadas con anterioridad son las que Carducho vio guardadas en estantes de madera de nogal tallados en el primer cubo de la galería de Poniente del Alcázar, ya que el pintor florentino cita entre ellas las de la fábrica de San Lorenzo el Real, del Alcázar de Madrid, del de Toledo, del Real Sitio de Aranjuez, del Alcázar de Segovia, del Real Sitio de Valsain, de los Alcázares de Sevilla, de la Casa Real de la Alhambra y de diversos monasterios ¹⁷.

La traza para la puerta oriental del palacio del Emperador

A este conjunto de trazas pertenecía seguramente un dibujo conservado en el Monasterio de El Escorial, el cual no se había relacionado con el palacio de la Alhambra. Llegué a este dibujo gracias a la referencia del Padre Gregorio de Andrés, quien en su catálogo de los dibujos de la Biblioteca de El Escorial llamó la atención sobre su calidad ¹⁸. En efec-



Traza de Pedro Machuca para la portada oriental del palacio del Emperador en la Alhambra, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

to, se trata de un precioso dibujo que representa una portada dórica coincidente punto por punto con la puerta oriental del palacio del Emperador. En mi opinión, esta traza es el diseño original realizado por Machuca -si aceptamos que él fue el autor de las dos plantas del Palacio Real- para la construcción de la portada oriental del palacio.

El dibujo está pegado, probablemente desde antiguo, sobre el primer folio de un álbum formado por diversos dibujos y grabados en el que aparece la siguiente inscripción:

Hecho por mano de Fr. Eugenio de la Cruz | Año de 1688
| Tiene veinte y nueve folios, y 30 diseños, | sin este y los añadidos al fin ¹⁹.

Según un testimonio contemporáneo, Fray Eugenio de la Cruz († 1683), lego del Real Convento de San Lorenzo, fue un "platero primoroso, gran dibujante y tracista muy aplicado y aficionado a las obras de Vitrubio" ²⁰.

No es posible decir cómo llegó esta traza a manos de Fray Eugenio de la Cruz. Únicamente cabe apuntar que pudo tener algo que ver en ello el nombramiento como Maestro Mayor de las obras de la Alhambra, en 1583, de Juan de Minjares († 1599), que era aparejador de la obra de El Escorial ²¹.

El dibujo representa la portada en riguroso alzado en todos sus detalles, salvo las jambas y el dintel, que se proyectan

en perspectiva de un modo algo tosco. El uso vacilante de la proyección ortogonal, la ornamentación de las metopas a base de roleos y bucráneos y la reducción progresiva del hueco de la puerta, que no aparece en la traza pero sí en la portada construida, remiten a *Los libros* de Sebastiano Serlio (1475-1554), en los que quizá se inspiró Machuca. Sin embargo, aunque se detectan en él las mismas inconsistencias que en el "alzado Burlington", nos encontramos aquí ante un verdadero alzado, es decir una proyección vertical rigurosa. Si tenemos en cuenta la fecha posible de su elaboración, habría que retrotraer el uso en España de la *orthographia* en el sentido de Vitruvio a la década de los cuarenta del siglo XVI, bastante antes de que fuera elaborado el "alzado Burlington". Con todo, Rosenthal acertó al afirmar que fueron los arquitectos del palacio de Carlos V, o sea Machuca, los responsables de la introducción en España de la proyección ortogonal desde Italia, donde había comenzado a utilizarse poco antes ²². En este sentido, llama la atención que Rosenthal, sin conocer el dibujo de El Escorial, trajera a colación los alzados de Antonio da Sangallo para la fachada de la Basílica de San Pedro en Roma, muy similares al dibujo para el palacio de la Alhambra ²³.

En cuanto a la atribución de la portada a un autor concreto, Rosenthal dudó entre Pedro y su hijo Luis Machuca, confuso ante la aparente ausencia de referencias docu-



Fotografía de la portada oriental del palacio del Emperador en la Alhambra realizada por Manuel Gómez-Moreno, Archivo Fotográfico, Instituto de Historia, CSIC.

mentales²⁴. Rosenthal creyó poder establecer una fecha *ante quem* basándose en la inscripción IMP[ERATOR] CAES[ARE] KAROLO V, que aparece en la placa montada sobre el dintel de la portada, así como en el mote PLUS OULTRÉ de la banderola dispuesta sobre una granada dentro del tímpano, ya que la abdicación de Carlos V como Emperador del Sacro Romano Imperio no fue reconocida por los electores hasta abril de 1558.

Sin embargo, los documentos conservados en el Archivo de la Alhambra revelan que la portada fue realizada mucho más tarde, probablemente utilizando la traza a la que nos referimos, quizá cincuenta años después de que su autor la dibujara. Este hecho no debe extrañarnos, puesto que hay constancia de que el palacio se acabó en época de Felipe II utilizando trazas anteriores. En el caso de la portada oriental, es probable que los talladores ni siquiera se molestaran en cambiar la inscripción. Aunque Rosenthal propuso el período entre 1547 y 1557, del informe presentado por Juan de Herrera en 1580 se deduce claramente que el lienzo oriental estaba aún muy retrasado, con un gran "portillo" o trozo de muro sin rellenar, lo que hace suponer que la portada no se había comenzado aún:

...Yten, lo primero que se a de enpeçar a fabricar en la casa real del Alhambra, aviendo proveido su magestad, officiales de veedor y pagador, y aviendo cobrado el dinero corrido de la consiñaçion, çerrar el portillo de la puerta prinçipal lo

primero, y lo segundo, çerrar el otro portillo del lienço de levante; y a bueltas de esto se an de ir subiendo las demas paredes de los atajos que faltan por subir de silleria; y ansi mesmo se a de acabar la capilla como está en la traça...²⁵.

Aunque no he podido localizar documentos relacionados directamente con la construcción de la portada oriental, creo que ésta no se concluyó hasta finales del siglo XVI, ya que en una carta de pago fechada en 1596 aparece mencionada indirectamente:

[16 de noviembre de 1596]

A Juan de Hontoya, carretero, sesenta y siete reales y diez y seis mas de setenta y quatro pies quadrados, a treynta y un maravedís cada pie del acarreto de quatro carretadas de piedra franca en que truxo sieyte pieças, un bolsor grande y tres chicos y bara y terçia de friso y dos baras y terçia de alquitrabes de la cantera de Santa Pudía, para la escalera y arcos que a de baxar de la Cassa Real nueva al Quarto de Comares que es la segunda partida de la dicha piedra que se obligó a sacar Blas Enriquez, cantero, de diez y siete pieças en doze de octubre deste presente año, el qual dicho acarreto se conçertó con el sussodicho a razón de treynta y un maravedís por cada pie quadrado, que es el preçio a que se trae la demás piedra de la portada prinçipal para la fachada de lebante, y en las dichas quatro carretadas truxo las pieças ariba declaradas, que medidas todas por el dicho Juan de la Vega aparejador con la dicha ynterbençion del dicho veedor tubieron los dichos sesenta y quatro pies quadrados que al dicho preçio montan dos mill y dozientos y nobenta y quatro maravedís.

[9 noviembre de 1596]

A Juan de Hontoya, carretero, quarenta y nueve reales que lo más del acarreto de tres carretadas de piedra franca de la cantera de Santa Pudía, para la escalera y arcos que a de baxar de la Cassa Real nueva al Quarto de Comares que es la segunda partida de la dicha piedra que se obligó a sacar Blas Enriquez cantero de diez y siete pieças en doze de octubre deste presente año, el qual dicho acarreto se conçertó con el susso dicho a razón de treynta y un maravedís por cada pie quadrado, que es el preçio a que se trae la demás piedra de la portada prinçipal para la fachada de lebante y en las dichas quatro carretadas truxo quatro pieças, un bolsor entero y dos medios, y una bara y terçia de frisso que medidas todas por el dicho Juan de la Vega aparejador con la dicha ynterbençion del dicho veedor tubieron cinquenta y quatro pies, que al dicho preçio montan mill y seisçientos y setenta y quatro maravedís.

[26 de octubre de 1596]

A Juan de Hontoya, carretero vezino de Granada, treynta y ocho reales que los a de aver del acarreto de tres pieças de piedra franca de la cantera de Santa Pudía, para el arco de la puerta que a de baxar de la Cassa Real nueva al Quarto de Comares, que son de las diez y siete pieças que se obligó a sacar Blas Enriquez cantero para el dicho arco, en doze de octubre de mill y quinientos y nobenta y seys años, demas de la portada prinçipal a que está obligado para la fachada de la puerta de lebante, el qual dicho acarreto de las dichas diez y siete pieças se conçertó con el sussodicho, a razón de treynta y un maravedís cada pie cuadrado puesto en las dichas obras conforme al remate del acarreto de la demás dicha piedra de la portada prinçipal que se trae de la misma cantera, en Luys Gonçalbes carretero y medidas las dichas tres pieças, por el dicho Juan de la Vega aparejador con ynterbençion del

dicho veedor, parece que tuieron quarenta y dos pies cuadrados, que al dicho precio montan los dichos treynta y ocho reales y diez maravedís. Mill y trezientos y dos más...²⁶.

Además, la fecha de 1596 sería congruente con un documento de 1597 en el que se ordena proseguir las obras de cierre del portillo del lienzo de Levante:

[septiembre de 1597]

La orden que sea de tener y guardar en la prosecución de las obras reales desta Alhambra assi del quarto nuevo como de los reparos de las murallas y del castillo de Binataubín es lo siguiente. Acabado de ygualar el portillo que se va cerrando sobre la escalera y la ventana que viene en él se prosiguiera todo el lieço que resta en la buelta del lebante y las paredes de la capilla hasta ygualar con la altura donde viene a asentarse el alquitra de la cornissamento de toda la cassa nueva...²⁷.

Pero si en las fechas erró Rosenthal, poco se puede añadir a su precisa descripción de la portada. En efecto, el orden dórico empleado se debe a la misma mano que el del patio, donde los bucráneos y pateras siguen el patrón V O V V O V. La banderola está relacionada con la de la chimenea de los cuartos nuevos de la Casa Real Vieja. Sin embargo, la letra de la inscripción "Imp CaesKarolo V", que sigue de modo fiel la de la traza, se aparta claramente de la de las inscripciones de la llamada *Fuente de las Cornetas* y de la fachada del Palazzo Doria de Génova, ambas atribuidas por Rosenthal al escultor Niccolò da Corte²⁸. La inscripción de la portada oriental da la impresión de haberse basado en un modelo más antiguo o de haberse realizado de un modo rutinario, pasados cincuenta años de la muerte del autor de su diseño.

Esta traza ilustra a la perfección el método de trabajo de Machuca. Parece como si la portada se hubiera concebido como un retablo independiente de los muros almohadillados, que no se representan en el dibujo. Como afirmó Maeda, Machuca y su hijo "hizieronlo muy bien en componer y adornar una delantera y acabarla".

El palacio del Marqués de Mondéjar en la Alhambra

En la traza grande de la Real Biblioteca se observa una calle que salía de la portada oriental, la cual tenía que haber unido el palacio del Emperador con el palacio del Marqués de Mondéjar, que apenas ha sido estudiado. Puesto que llegaré de nuevo a la portada oriental del palacio del Emperador por el camino de la inspiración en *Los libros* de Serlio, voy a tratar de ordenar aquí las noticias que he podido reunir referentes a dicho palacio.

Según H. Münzer, el Conde de Tendilla, que vivía "a la morisca", le hizo sentar "sobre alfombras de seda, ofreciéndole confituras y otras cosas", mostrándole después los jardines, en los que había limoneros y arrayanes, estanques y suelos de mármol²⁹. Desgraciadamente, no

sabemos si estas noticias se refieren al palacio de los Mondéjar o a la Casa Real Vieja.

Fray Luis de Granada, quien siendo niño sirvió como paje en el palacio de los Mondéjar, se refiere a "las ricas portadas, los zaquizamies de marfil, las mesas de arrayán cortadas a tijera", así como a diversas plantas que crecían en los jardines de la Alhambra:

...el laurel, el arrayán, el ciprés, los cedros olorosos, los álamos y la hiedra que viste de verdura las paredes de los jardines y les sirve de paños de armar..., las violetas moradas, los blancos lirios, las resplandecientes rosas, ...las clavelinas, los claveles, las azucenas y alhelies, las matas de albahaca...³⁰.

Posteriormente, no he encontrado ninguna otra referencia hasta 1608, cuando Henríquez de Jorquera nos dice que la "casa del Marqués" era "muy buena y de grande primor", y delante de la misma había una plaza:

La casa del marqués [de Mondéjar] es también muy buena y de grande primor y mayor su ánimo gastando en este Alcazar lo más de sus rentas y si pudieran acabar la casa real del Castillo la acabarían; mas no se acabará con seiscientos mil ducados, estando gastado en ella más de ochocientos mil por la quente de los libros de su fábrica³¹.

En dies y ocho días del mes de febrero del dicho año de 1637 hicieron los cavalleros desta ciudad de granada un curioso regocijo y fiesta de estafermo y sortija en las fortalezas el Alhambra, en la plaça que está delante del palacio del Excelentísimo Marqués de Mondéjar, a donde jugaron mucho y buenos cavalleros...³².

Con el fin de preparar la casa como posible residencia durante una visita prevista del Rey Felipe V, se llevaron a cabo en ella unas obras de reparación:

Se arreglaron para habitaciones de los principes la casa del alcaide, que se reparó en enlucidos, y se hicieron puertas y ventanas nuevas de nogal... Se hizo en esta casa tocador y deshaumerio nuevo, y lo que había sido antiguamente sala, que tenía los techos dorados y los alcaides habían convertido en cocina, se hizo de nuevo sala³³.

Pero las noticias más detalladas sobre este palacio se encuentran en un documento que contiene el pleito planteado entre la Casa de Mondéjar y la Corona por el conflicto entre la posesión y la propiedad de las casas de la Alhambra. Ya Rafael López Guzmán llamó la atención sobre el testimonio del Maestro Mayor Francisco Pérez Orozco sobre el estado de la Casa de los Mondéjar en el siglo XVIII:

...Digo [Francisco Pérez Orozco, Maestro Mayor] que en el cumplimiento del auto antecedente que fue notificado para ver y reconocer la casa que llaman palacio del Excelentísimo Señor Marqués de Mondéjar, que está en este presidio inmediata al convento de religiosos franciscanos, la qual dicha casa palacio se alla toda la más hundida y las paredes que an quedado estan desplomadas amenazando pronta ruina y los parrales que ai en los guertos de dicha casa se allan caídos...³⁴.

El testimonio de este Maestro Mayor, junto con diversas otras noticias, se encuentra asimismo en una ejecutoria expedida por el Consejo de Castilla en 1780 en el pleito

habido entre el Marqués de Mondéjar y el Fiscal y Contador Veedor de la Alhambra de Granada sobre la pertenencia al Marqués de varios solares y huertos en la Alhambra y fuera de ella ³⁵. En este documento se menciona el palacio del Marqués como "la referida casa palacio y sus agregados en dicha Alhambra frente de la huerta de Señor San Francisco" ³⁶. El pleito se inició en 1764 o quizá antes. En 1765 se reunieron en Granada José de Salas y Solís, escribano, Lorenzo Núñez de Prado, Contador Veedor de la Alhambra, Miguel Martínez del Pozo, Pagador de las Reales Obras y Bosques, y Pedro Sánchez Balero, experto en paleografía, con objeto de estudiar las escrituras antiguas que mostró el Administrador de los Mondéjar, Pedro Terrera ³⁷.

Uno de los documentos esgrimidos por el Administrador de los Mondéjar para reclamar la propiedad de las casas de la Alhambra fue la escritura original del mayorazgo fundado por los Marqueses en 1503, en la Alhambra ³⁸. Se examinaron además otras escrituras, en las que se mencionaban otras casas y huertas granadinas, como Darabenaz, Daralcoyle o Daradelfa. Según estas escrituras, las lindes de las "casas de morada" de la Alhambra eran por una parte la calle pública y la Casa del Partal, por otra la calle pública de la huerta de San Francisco, por otra la Calle Real y por la última la posada "que solía ser del Señor Comendador de León" ³⁹. Aparentemente, estos eran los límites originales de las casas antes de la fundación del mayorazgo, es decir a finales del siglo XV o comienzos del XVI ⁴⁰. Otras escrituras hacían referencia a la compra, en 1499 por parte de los Marqueses, de varias casas colindantes: una vendida en 2.000 maravedís por García de Vargas, escudero, que éste había "labrado"; otra, en 2.700 por Luis Ramírez; otra en 5.000 por Alfonso Labastida y Catalina de Burgos, asimismo edificada por ellos "desde el cimiento" y situada junto a la Puerta de Bibalfache; otra situada enfrente del Monasterio de San Francisco, en 750 maravedís, por el escudero Juan de Fregenal ⁴¹. Por tanto, el palacio estaba formado por "las casas principales", a las que se llamaba "Palacio", junto con otras seis casas accesorias, que eran la casa del cobertizo que estaba junto a la alberca del Partal, otra casa situada yendo la calle adelante, alrededor del jardín de las casas [del Marqués], que lindaba con la calle pública, las tapias de la huerta de San Francisco, la calle arriba que iba a dar a la calle principal que venía de San Francisco y la calle que entraba a mano derecha a las casas del caballero Argüello, así como las caballerizas viejas que estaban debajo y las nuevas más adelante, que lindaban a su vez con la plaza donde estaban las puertas del palacio y con los jardines del mismo ⁴². En el palacio había un escudo de armas ⁴³. A finales de mayo de 1733 se demolió el palacio, vendiéndose sus rejas y otros productos procedentes del derribo ⁴⁴.

En junio de 1733 la Junta de Obras y Bosques tomó declaración al Maestro Mayor de las obras de la Alhambra, Francisco Pérez Orozco. A la pregunta de si el palacio tenía sobre las puertas algún escudo de armas, el Maestro Mayor declaró que

había visto carros y carretas sacando materiales de los cuartos derribados del palacio, y asimismo que sobre la puerta del palacio había existido un escudo de armas grabado en piedras, con unas fajas en cuarteles, y en dos de ellos el Ave María, una estrella y una cinta con el mote "Buena guía" ⁴⁵. En efecto, éstas son las armas de Mondéjar y Tendilla.

Pérez Orozco da la impresión de haberse inclinado por los Mondéjar, ya que especificó que las armas citadas, así como la portada sobre la que estaban y asimismo la fábrica de dicho palacio eran de las ejecutadas por los cristianos una vez conquistada la Alhambra ⁴⁶. El Veedor, en cambio, mencionó en su declaración varias molduras y labrados de yeso, de los que quedaban aún fragmentos esparcidos por el suelo. Según él, la fuente llamada "del tomate" se trasladó entonces a las alamedas, lo mismo que algunas piezas del palacio, como las columnas de la fuente de la Puerta de las Granadas. Al contrario que el Maestro Mayor, el Veedor consideraba "obra de moros" los "estanques y depósitos de agua" y asimismo las bóvedas del palacio, seguramente tratando de restar importancia a las construcciones llevadas a cabo por los Mondéjar después de la conquista. El Veedor refirió en su testimonio adornos de azulejos, columnas, labores de yeso, fuentes y estanques, todo ello siguiendo el modelo de la fábrica y arquitectura de la Casa Real vieja. Según él, parte de los restos procedentes de la demolición del palacio se guardaron en los almacenes del Sitio y otros se aprovecharon en las alamedas ⁴⁷.

Algunos de los estanques mencionados por Pérez Orozco correspondían seguramente a la alberca excavada por Leopoldo Torres Balbás entre 1929 y 1936 ⁴⁸.

Por tanto, el palacio estaba formado por unas antiguas casas musulmanas, a las que se añadió un cuerpo renacentista, en el cual se hallaba el escudo de armas de los Mondéjar, mirando hacia la plaza delantera. En el interior habría bóvedas de yesos, al menos una alberca, un aljibe y un jardín, en el cual se encontraba la Fuente del Tomate, estando el conjunto cerrado por unas tapias. En realidad, se trata de un panorama muy similar al que aparece en la conocida plataforma de Ambrosio de Vico, aunque desde luego haya que tomar con reservas esta fuente.

En el terreno de la pura especulación, la portada del palacio quizá fuera semejante a la que se conserva en el antiguo palacio de los Marqueses en la villa de Mondéjar (Guadalajara) ⁴⁹. Esta obra ya fue atribuida por Gómez-Moreno a Machuca ⁵⁰. Llama la atención que, según Rosenthal, en la parte sur del palacio del Emperador, Machuca construyera, en 1536 o 1537, una fachada continua con una entrada en forma de arco de piedra, que posteriormente se transformó en la portada de mármol que hoy conocemos ⁵¹.

Relacionadas con el palacio de Mondéjar se conservan en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional unas trazas, de las que no se conoce su autor ni fecha de elaboración ⁵².



Fotografía del palacio de Mondéjar (Guadalajara) realizada por Manuel Gómez-Moreno, *Archivo Fotográfico, Instituto de Historia, CSIC*.

José Miguel Muñoz Jiménez ha identificado a Nicolás de Adonza (1495-1560) como autor de algunas de ellas, basándose en la semejanza de la letra que aparece en las mismas con la de una traza y tasación que este maestro hizo de la Capilla de San Antonio del monasterio de Mondéjar⁵³. En la misma carpeta del Archivo de Toledo se guardan unos rasguños anónimos de fuentes y jardines, que supuestamente tenían que haberse llevado a cabo en los jardines del mismo palacio⁵⁴. Cabe preguntarse si Machuca tuvo algo que ver en estos dibujos y en la portada del palacio.

Conclusiones

En lo que se refiere al palacio del Emperador, los autores que le han dedicado alguna atención han distinguido entre los que podríamos llamar "inspiradores" y "autores materiales" de las trazas. Entre los primeros se cuentan el propio Marqués de Mondéjar y varios de los personajes que acompañaron a Carlos V durante su visita a Granada, que tuvo lugar entre el 4 de junio y el 9 de diciembre de 1526, como por ejemplo Andrea Navagero (1483-1529) y Baldassare Castiglione (1478-1529). Entre los segundos se han sugerido los nombres de Rafael (1483-1520) y Giulio Romano (1499-1546). Por las razones que a continuación veremos, conviene subrayar que todas estas hipótesis se propusieron sin tener aún un conocimiento exhaustivo de la vida de Machuca.

Indudablemente, el Marqués de Mondéjar desempeñó un papel importante en la concepción del palacio, conclusión a la que Rosenthal llegó basándose en el testimonio de un descendiente directo de aquél, Gaspar Ibáñez de Segovia:

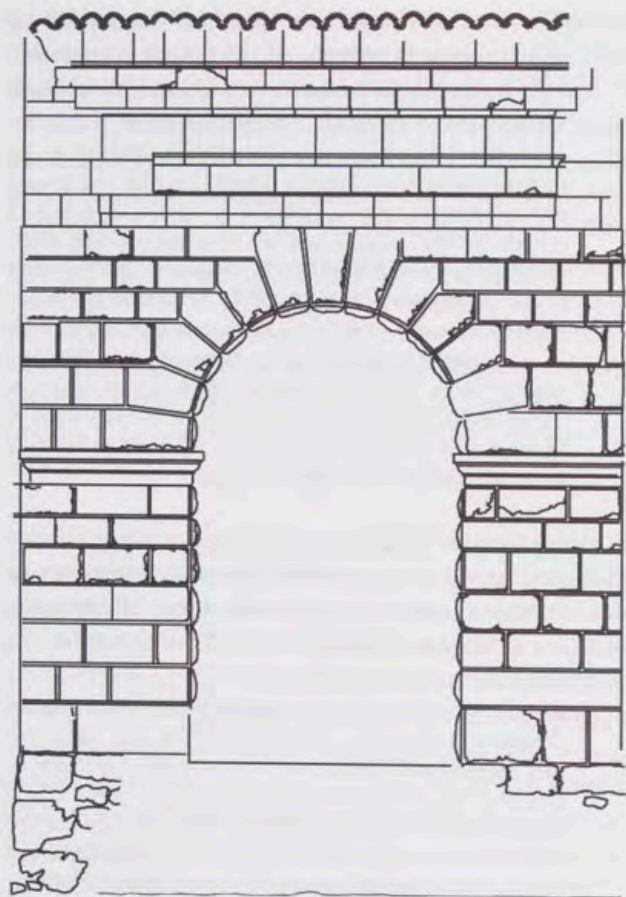
...es tan celebrado entre las magníficas fábricas de los moros el palacio que havian labrado en ellas sus reyes y aún se admiran por su irregular y costosa arquitectura quantos le ven, graduándole por el primero y más admirable que se conserva en España, le pareció al Emperador era empresa digna de la grandeza de su ánimo heroico fabricar otro nuevo en su competencia que le excediese en el artificio y hermosura y firme en este dictamen mandó hacer diferentes diseños, según se reconoce de varias cartas escritas al Marqués sobre la forma en que se havia de executar hasta que dejó al arbitrio del Marqués la elección de qual se havia de seguir...⁵⁵.

No obstante, el principal argumento para atribuir la traza del palacio a Machuca continúa siendo el testimonio de Juan de Maeda, quien en su informe sobre la Alhambra menciona a "Machuca el viexo" como el primer maestro de los edificios de la Casa Real Nueva:

Paresçer de [Juan de] Maeda sobre el edificio de la casa del Alhanbra de Granada... Machuca el viexo, que fue el primer maestro que intentó [no será inventó] los edificios de esta real casa, era pintor mui ecelente, y el hixo que le suçedió [Luis Machuca], también, y estos tales, en componer y adornar una delantera y acabarla, hizieronlo mui bien, y así parece por lo que en esta real casa está edificado y en lo demás, que son los repartimientos ataxos gruesos de paredes, y considerar el edificio hecho y acabado, devieron de tener algunas faltas, teniendo en poco el discurso de la xeumetría, no dando los gruesos y tamaños que convenia a las paredes, ni haziéndolas bastantes ansi para reçeber los entibos de las bóbedas que a ellas se arrimasen, como para reçeber el peso de lo alto, y otras muchas cosas que, çerca de esto, se avían de considerar çerca de los edificios de esta casa, la qual es reçibimiento y entrada de la casa real, que los moros labraban mui señaladamente, y lo mexor que se a visto y puesto y edificado en gran superioridad de la zitudad Albaizín y Alcazaba.⁵⁶

En mi opinión, el autor de las dos trazas, y seguramente también el de la traza para la portada oriental, fue Machuca. Los últimos avances en el conocimiento de la biografía de este maestro indican que sólo él pudo concebir un palacio tan característicamente romano⁵⁷. Ningún maestro de los que trabajaron en Granada tuvo un conocimiento mejor de la Roma antigua y moderna que Machuca, y sólo él tuvo como maestros directos a los más grandes artistas del Renacimiento italiano como Miguel Ángel (1475-1564) o Rafael.

Como ha afirmado Helen Nader, hacia la época de su casamiento, Carlos había asumido ya el título de Emperador del Sacro Romano Imperio, y con él todo el boato que su Gran Canciller, Mercurino Gattinara (1465-1530), asociaba con los antiguos emperadores romanos. Así, firmaba *Carolus* en lugar de "Yo el Rey", se dejó crecer barba imitando los bustos romanos y comenzó a utilizar el tratamiento de *Cesar*⁵⁸. Este afán por la búsqueda del ideal romano antiguo por parte del Emperador tiene su perfecta



Alzado fotogramétrico del Palacio de Mondéjar,
realizado por Luis Ramón-Laca.

correspondencia en la actitud del Marqués, quien utilizó para su propio palacio en Mondéjar un modelo tomado literalmente de la obra de Serlio, en concreto de la portada del tercer libro⁵⁹. El modelo se siguió tan fielmente que la obra ni siquiera se pudo acabar, ya que la portada del libro de Serlio representa un edificio romano en ruinas.

Por su evidente interés, se incluye en el siguiente apéndice un extracto del documento de la Biblioteca Nacional referente al palacio del Marqués en la Alhambra.

Apéndice⁶⁰

^{f1}Ejecutoria original expedida por los Señores del Consejo de Castilla a 13 de Octubre de 1780 en el pleito que el Marqués de Mondéjar siguió con el Fiscal y Contador Veedor de la Alhambra de Granada, sobre la pertenencia a sus estados de varios solares y huertos en aquella Real Fortaleza y otras partes...

^{f6v}...Estando en las casas morada de don Pedro Terrera, vezino desta ciudad, sitas a espaldas de la iglesia parroquial de señor San Matias della, como apoderado o administrador de los bienes y rentas del Excelentísimo Señor Marqués de Mondéjar, Conde de Tendilla, residente en la Villa y Corte de Madrid y en donde existe el archivo de los papeles pertenecientes a la Casa y Mayorazgo de dicho Excelentísimo Señor, la tarde de oy onze de enero de mil setezientos sesenta y cinco, entre dos y tres de ella, yo Josef de Salas y Solís, escrivano del Rey Nuestro Señor público en sus Reynos y Seños^{f7}ríos

del número perpetuo desta Muy Noble y Leal Ciudad de Granada, teniente de maior del Cavildo y Ayuntamiento desta dicha Ciudad y de la Real Fortaleza de la Alhambra della y originario destes autos, en obediencia del antezedente y del que en él se cita, con concurrencia de don Lorenzo Núñez de Prado, contador y behedor de dicho Real Sitio y de don Miguel Martínez del Pozo, pagador de las Reales Obras y Bosques, la de don Pedro Sánchez Balero, persona práctica e inteligente en leer letra antigua, por el mismo don Pedro Terreras, con la dicha asistencia, se subió a un quarto alto de las espresadas sus casas donde estava el citado archivo y de un ^{f7v}varmario que dijo lo era, y así lo demostrava un letrado que en lo superior ay, custodiado con dos llaves, sacó el citado don Pedro Terreras varios documentos que dixo heran los de que se havia de formar el testimonio que tiene pretendido por su escrito de veinte y quatro de diziembre del año próximo pasado de sesenta y quatro...

^{f11}[Los Marqueses de Mondéjar fundan, en 1503, en la Alhambra, en favor de su hijo Luis, mayorazgo que incluía, entre otras propiedades repartidas por Granada,] la casa y casas y huertas de Darabenasí, y de Dara Alcoyle, y de Daradelfa, que eran cerca desta dicha ciudad de Granada... y asimismo las casas de morada que tenían en la dicha Alhambra, que alindaban de la una parte con la calle pública y la Casa del ^{f11v}Partal, y de la otra parte la otra calle pública donde estava la huerta de San Francisco, de la otra parte la Calle Real, y de la otra parte la posada que solía ser del Señor Comendador de León... ^{f149v}[Texto original de la fundación del mayorazgo:] Asimismo las casas de morada que nos habemos en el Alhambra de dicha ciudad de Granada que alindan de la una parte con calle pública e la casa del Partal e la otra parte la calle pública donde está la huerta de San Francisco, e de la otra parte la ^{f150}calle real e de la otra parte la posada que solía ser del Señor Comendador de León...

^{f13v}...el día treze de febrero de mil quatrocientos noventa y nueve, Garcia de Bargas, escudero estante en dicha Alhambra, otorgó que vendió al dicho muy magnífico Señor Conde de Tendilla unas casas que estaban en la citada Alhambra que hubo labrado y que las vendió en prezio de dos mil maravedis que le dio Juan de Quintana ya en nombre de dicho Señor Conde...

^{f14}...En diez y seis de febrero del dicho año de noventa y nueve Luis Ramirez vendió al dicho Excelentísimo Señor Conde unas casas en la citada Alhambra que solían ser de Velagallegos, linde de casas de Juan de Toledo, por prezio de dos mil setezientos maravedis, de los quales se dio por contento del Alcaide. Que en primero de marzo de dicho año de noventa y nueve, Alonso Labastida y Catalina de Burgos su mujer, con su lizencia y demas común, vendieron al dicho Excelentísimo Señor Conde de Tendilla unas casas que ellos edificaron ^{f12v}desde el cimiento en la citada Alhambra que es de casa de la Puerta de Bibalfache, cabo la mancebía a linde de casas de Diego Dávila por prezio de cinco mil maravedis de la moneda usual, que recibieron de Juan de Quintanilla en nombre de dicho Señor Conde... Que de otra escriptura inserta con las antezedentes resulta que miércoles veinte y uno de noviembre de noventa y ocho, Juan de Fregenal, escudero estante en dicha Alhambra, otorgó que vendió a el expresado ^{f13}muy Magnífico Señor Conde de Tendilla unas casas que son en dicha Alhambra y están de cara del Monasterio de señor San Francisco, a las espaldas de la Cavalleriza que solía tener el señor Don Diego de Cabra, por prezio de setezientos y cinquenta maravedis de la moneda usual, de los quales se dio por contento a su voluntad...

^{f18v}Las casas principales que llamaban Palazio en el dicho Alhambra havian sido y heran del mayorazgo del citado Excelentísimo Señor Marqués, con otras seis casas asesorias, que heran la Casa del Cobertizo que estava junto a la Alberca del Partal, yendo la calle adelante del rededor del jardín de las dichas casas, era la otra casa asesoría que bibía en ella la mujer que fue de Bernabé Gutiérrez, tejedor de sedas, y alindando con la calle pública contra la huerta de las tapias de la huerta de los frayles y la calle arriba [que iba] a dar a la calle principal que bajaba de San Francisco y la calle abajo que iba a dar a la calle que entraba a mano derecha ^{f19a}las

casas que heran del cavallerizo Argüello. Que estas dichas casas entravan y se incluían en las casas del dicho mayorazgo con las cavallerizas viejas que estaban devajo y las nuevas que estaban más adelante, lindando con la dicha plaza donde están las puertas de las casas principales y la calle abajo lindando con tapias de los jardines que tiene la dicha casa principal y a dar a la casa el dicho cobertizo del Partal. Todo lo qual bio el espresado testigo aberlo visto gozar los posehedores del dicho mayorazgo y sus mayordomos, y que las dos casas asesorias, una dellas que bibía Melchor Alonso, que antes bivió Balenzuela, alcalde maior que fue de la citada Al^{f19v}hambra, y la otra que bivía la viuda de Bernabé Gutiérrez, no savía con qué título la posehían y que las otras quatro asesorias cumplimiento a las seis era la una la que estaba en el cobertizo del Partal encima de la otra del cavallerizo Argüello, otra donde solían bivar los padres de María Marañón y la otra la que al presente bibía la María Marañón... Las casas palacio de dicha Alhambra pertenezieron a los prenotados mayorazgos del enun^{f20}ciado Excelentísimo Señor Don Luis Urtado de Mendoza y que lo vio bibir en ellas y que savía tenían otras cinco o seis casas asesorias que lindavan con las dichas principales con las calles públicas y con un pedazo de casa que entonces bibía Palacios en ella, las cuales pertenecían a los dichos mayorazgos... Las citadas casas principales y asesorias contenidas en el citado interrogatorio lindavan unas con otras y con el alberca del Partal y una plaza que estava delante de las dichas casas principales y unas calles públicas de la dicha Alhambra, y así ^{f20v}mismo savía de más de sesenta años a aquella parte que las dichas casas principales y asesorias eran de la casa y mayorazgos del referido excelentísimo Señor Don Íñigo López de Mendoza, y como tales se las vio poseher al Señor Don Luis de Mendoza, Marqués que fue de Mondéjar, bisabuelo del expresado Excelentísimo Señor... Las casas principales que llamaban Palazio linde con el jardín dellas y con la calle del Partal y por delante con la plazeta del quarto de los Leones, y luego la plazeta que llaman de palazio lindando con casas y huerto que fueron de los Alburquerque, compró el capitán Juan de Salazar, y luego la compró Luis Marañón, y luego la compró Juan de Palacios que las posehía con la carga del cierto censo que pagava a la mujer de dicho Juan de Salazar y linde de la dicha cavalleriza nueva que tenía dicho, y otra cavalleriza vieja que parte della estava vendida alindando con la dicha casa y huerto que entonces posehía el citado Juan de Palacios. Que las dichas dos cavallerizas y citadas casas principales, palazio y asesorias eran del referido Excelentísimo Señor ^{f21v}Marqués, con un pilar blanco de piedra blanca para agua, como subzesor en los citados mayorazgos. Y así era publico y notorio en la citada Alhambra y lo savía por [haber] sido criado de dicho Excelentísimo Señor Marqués, y lo firmó siendo de hedad de quarenta y ocho años. Con la expresada justificación, la parte de su excelencia ocurrió ante dicha Xusticia en quatro de noviembre del mismo año [1608] pidiendo se le mandase dar requisitoria para la de la citada Alhambra, a fin de que se aposesonase en los referidos sus bienes y así se providenció por el enunciado don Antequera despachando la respectiva requisitoria al dicho Alcalde mayor del ^{f22}Alhambra, la que con efecto se libró en esta ciudad en el día cinco del prenotado mes de noviembre del dicho año de seiscientos ocho...

^{f24v}En la dicha Alhambra de Granada en el dicho día, mes y año dicho [7 de noviembre de 1608] estando en un huerto de arboles frutales que está en las casas de Juan de Palacios, vezino desta Alhambra, y delante de una puerta pequeña, que por ella se entra a un corral de las dichas casas, que alinda con el dicho huerto y con casas de los marqueses y una calleja sin salida que entra en ella por la Calle Real que ha a el ^{f23}Señor San Francisco...

^{f53v}...Haviendo fallezido Don Luis Hurtado de Mendoza, alcaide y Marqués de Mondéjar, y dado esta alcaidía a Don Cristobal Gómez Sandoval, Duque de Zea, como heredero de dicha casa y mayorazgo por zédula de diez y nueve de noviembre de mil seiscientos quatro, ya dicha en su obedeimiento y mire como tal alcaide, se le dio la posesión del sitio y sus anexos y castillos sin que ésta pudiese

trascender a su propiedad ni usufructo de sus posesiones, pues dicho Señor Duque como tal alcaide ^{f54}no hera mas que un mero administrador. Y se le entregavan las casas tierras y castillos para que estuviese a la responsabilidad de todo lo que causare cualesquier omisión suía, como así mismo se ha practicado con los demas alcaydes hasta el presente, sin que estos ayan intentado por dicha razón apropiarse de los terrenos y casa de que se les dio posesión a la entrada de cada uno. No sirviendo de óbize lo que así mismo se expresa en su pedimento del escudo de armas que se halla en dicha casa palazio, pues este así mismo se halla en otras varias partes gravado sin que esto pueda ser indize de ad^{f54v}quisición o propiedad de las posesiones donde se halle. Pues si lo fuera dijéramos que era de su excelencia el pilar del Señor Emperador que se halla en estas Reales Alamedas y la cruz que hay en la fuente de los tres picos... ^{f61v}Y por una carta orden de la Real Junta de Obras y Bosques firmada de Francisco Gracián, su secretario, y comunicada al Marqués de Alhendín, se mandó que estando entendida la Junta que en este sitio se ^{f62}estaba demoliendo un palazio que en lo antiguo hera vivienda de los alcaydes o tenientes vendiendo sus rexas y otras cosas que resultavan de su derribo. De lo que se seguían graves perjuicios y nota general, por no haver exemplar de que de este sitio se huviesen sacado materiales para fuera, además de no constar si el referido palazio hera propio del Excelentísimo Señor Marqués de Mondéjar. Por lo qual para tomar resolución mandaba se informase a la Junta, lo que en razón della ocurría, cuia orden se comunicó con fecha de primero de junio de mil setezientos treinta y tres.

^{f74v}[La Junta] mandó que Francisco Perez Orozco, maestro maior de las Reales Obras de dicha fortaleza declarase del tenor de lo que iba espresado, y si ^{f75}el referido palazio tenía sobre las puertas del algún escudo de armas, y de quién eran u otros atributos por donde se viniese en conocimiento pertenezcer dicho palazio a su Magestad, y así mismo qué años havia estava siendo maestro mayor de dichas Reales Obras, y si en este tiempo havia ejecutado alguna de ellas en el prenotado palazio...

^{f75v} [...En la Alhambra, el 16 de junio de 1733] dixo que lo que save y puede decir en razón de su contenido es que, con el motivo de bajar todos los días a la ciudad de Granada, ha visto que los carros y carretas que han sacado los materiales ^{f76}de los quartos derribados del palazio, que llaman en esta fortaleza del Excelentísimo Señor Marqués de Mondéjar, no han ejecutado daño alguno en las cañerías deste Real Sitio y menos en los caminos que bajan a dicha ciudad por los que no pasan dichas cañerías y son caminos públicos para coches, y carretas, y en todo el tiempo que ha que es maestro mayor de dichas reales obras ha visto se han demolido en esta Alhambra diferentes casas de particulares como son las Juan del Arco, y otras en el barrio alto cuios materiales se han vendido por sus dueños y sacado desta fortaleza para dicha ^{f76v}ciudad y otras partes. Sin que en ello haya havido ni embarazo alguno, y así mismo ha visto que sobre la puerta principal del referido palazio de dicho Excelentísimo Señor se halla un escudo de armas grabado en piedra, que se reduce a unas fajas en quarteles, y en los dos de ellos el Ave Maria, y por orla una estrella y en ella al parecer una faja o zinta con unas letras, que dize, Buena Guía, cuyas armas tiene por propias de la Casa de Mondéjar y Tendilla, y así dichas armas, como la portada sobre que están y fábrica de dicho palazio manifiesta claramente y sin duda alguna ser antigua, manifestando no ser ^{f77}obra de tiempo de moros y sí de aquellas primitivas que ejecutaron los cristianos despues de conquistado este sitio. Y no se halla en dicho palacio señal ni tributo por donde se tenga en conozimiento pertenezca a su Magestad, lo que manifiesta la Casa Real en todos los más de sus quartos y con especialidad en los labrados modernamente. En todo lo qual tiene especialísimo conozimiento por haver mas de veinte y tres años que está siendo maestro maior de dichas obras en cuio tiempo no ha ejecutado, y visto ejecutar, ni oido decir se haia echo en el dicho palacio del referido Excelentísimo Señor obra alguna de la consig^{f77v}nación de juros desta fortaleza con que se aderezan las casas y palazio de su Magestad. Y solo si ha echo diferentes

declaraciones de orden del Señor Juez protector de los estados de dicho Excelentísimo Señor sobre estarse arruinando todos los más de los ibiernos diferentes pedazos de paredes y armaduras de dicho palacio, lo que fue motivo para su demolición y que cuando estuvieron sus Magestades en este Sitio no se pudiese ospedar persona alguna en él por la manifiesta ruina que amenazaba y en el tiempo de los antezores del declarante no ha oído dezir ni tiene noticia se haya ejecutado obra alguna en dicho palazio de la es^{f78}presada consignación de juros. Y siempre ha oído dezir públicamente que el dicho palazio es propio y perteneciente a los mayorazgos de dicho Excelentísimo Señor, y aun ha oído decir está incluso en sus fundaciones por una de sus alhajas, y en la saca de los dichos materiales de la demolición de los referidos quartos no se ha causado escándalo alguno respecto de haverse reducido lo que de dicho palacio se ha sacado a teja, medios ladrillos, quatro o seis rejas de poca entidad y madera podrida, lo qual no ha sido en mucho número respecto de que las paredes de dicho palazio todas las más de ellas eran y son de cajones de tierra y pilares y ra^{f78v}sas de ladrillo. Lo qual es lo que save y puede dezir por ser la verdad en cargo de su juramento y que es de hedad de mas de sesenta y cinco años...

^{f117}... no havia en dicha casa señal por donde se viniese en conocimiento pertener a su Magestad dicho Palazio pues se ignora por esta veheduria que atributo ni señal quisiera el referido maestro más de aber varias molduras y labrados de yeso que aún oy pueden encontrarse algunos fragmentos en sus suelos. Aun sin embargo, de estar labrados columnas, tazas de alabastro en sus fuentes, que la que oy se llama y nomina del tomate por don Manuel de Prado mi antezor se colocó en las alamedas de su Magestad donde se halla, como tan^{f117v}bién algunas de las columnas del pilar de la Puerta de las Granäs [¿Granadas?], que eran y estaban en dicha casa palazio, en cuias piezas claramente se le muestra como también en los estanques y depósitos de agua que ay se hallan en dicha casa palacio con algunas de sus bóbedas conprueban ser obra de moros. Que es contrario a lo que sienta en su declaración de que era obra de cristianos despues de conquistado este sitio, y no de moros y árabes de la misma calidad, construcción y artificios híxos de una misma doctrina. Y en lo que respecta aquellas partes de dicho palazio y casa comusiesen su total y adornos de azulejos, columnas, ^{f118}labores de yeso, fuentes y estanques, todo de una misma fábrica, modelo y arquitectura que las Casas Reales árabes que oy existen. Desde luego, en caso que V. S. lo tenga por combeniente y sea preciso, está pronta esta beheduria a hazer justificación de lo expresado para aclarar la falsedad con que en su deposición procedió el dicho maestro maior, contradiciéndose lo que se espresava en ella de que su demolición sólo abía reducirse a teja, medioa ladrillos, madera podrida y quatro o seis rejas todo de poca entidad. Pues si así ubiera sido esto no podía importar la cantidad de ocho mil reales que consta haberse sacado de lo vendido demás ^{f118v}de las piezas que se custodiaron y guardaron en estos almacenes y las que posteriormente para la ayuda que se hizo en estas alamedas sus fuentes y pilares... [declaración de Lorenzo Núñez de Prado, vehedor y contador de obras, bosques, hacienda y guerra de la Real Fortaleza de la Alhambra].

^{f120}Y por un libro enquadernado y forrado en pergamino que intitula libro de entrada y salida de caudales, compuesto de doscientos ochenta y seis foxas, y al folio ciento quarenta y tres buelta se halla una partida que tiene a su margen el mote siguiente: para las bóbedas del palacio habitación de su excelencia. ^{f120v}Y en lo interior dize: en este dicho día veinte y seis de mayo de mil seiscientos treinta y cinco años se sacaron de esta dicha arca treinta y un mil trescientos veinte y quatro maravedies para pagar a Ginés González, almadrabero de la primera tercia parte, de lo que montan veinte y quatro mil ladrillos de labor arrazón de quarenta y seis reales el millar, diezmil tejas asenta y seis reales el millar, quatro mil montagueras a quartillo cada una...

^{f138}...de la casa palazio de la Alhambra los Marqueses a quienes se derivó el estado y mayorazgo, resultando notorio y cierto haver

estado en él fixadas y grabadas las armas de Mondéjar siempre y en todo tiempo hasta el mes de mayo próximo pasado en que haviéndose caído por impetu de las aguas, y recojídolas vn vezino se condujeron de orden del contador vehedor a la Casa Real por el maestro mayor de ella, y se demolieron y hizieron fragmentos y se quemaron para el condimento de los yesos y materiales de que se forman las ^{f138v}molduras...

Notas

- 1 "Catálogo de las trazas", en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Cat. Expo., Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, Madrid, 2001, pp. 35-286. Este trabajo fue realizado dentro del proyecto financiado por la Fundación Botín para el estudio de las trazas de la Real Biblioteca. Quiero expresar mi agradecimiento más sincero a la Directora de la Real Biblioteca y de aquella investigación, María Luisa López-Vidriero, a los tutores de la investigación, Agustín Bustamante García (Universidad Autónoma de Madrid), Javier Ortega Vidal (Universidad Politécnica de Madrid) y Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid), y a Luis Zolle Betegón, con el que compartí seis meses de trabajo en la Real Biblioteca. Asimismo, agradezco la ayuda prestada por Amelia López-Yarto Elizalde en la consulta del archivo fotográfico del Instituto Diego Velázquez (Instituto de Historia, CSIC) y por el Padre José Luis del Valle y el Padre Teodoro Alonso en la de los fondos de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.
- 2 Luis Hurtado de Mendoza y Pacheco (1489-1566), tercer Conde de Tendilla y segundo Marqués de Mondéjar, fue Alcalde de la Alhambra entre 1513 y 1539, cuando renunció al cargo, que pasó a su hijo Íñigo Hurtado de Mendoza, cuarto Conde de Tendilla y tercer Marqués de Mondéjar.
- 3 M. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1994, p. 40, reproducción facsímil de la edición de Indalecio Ventura, Granada, 1892. Gómez-Moreno es el primero en relacionar la traza con una carta de 1527. Llama la atención que en 1892 conociera ya la traza cuando supuestamente las dos plantas no salieron a la luz pública hasta 1912.
- 4 Son las dos primeras trazas del segundo cuaderno (IX-M-242, 2, 1-2), Real Biblioteca, Madrid, desde ahora RB.
- 5 D. Rodríguez Ruiz, "Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca", *Reales Sitios*, 145, 2000, pp. 16-27; E. E. Rosenthal, *The palace of Charles V in Granada*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985, pp. 74-78, creía que esta traza era el alzado occidental; "De una caja de oxa de Mylan, para llevar la traça al emperador de la casa, 119 [maravedís]", Archivo de la Alhambra, desde ahora AAH, Leg. 2, 2c; *ibidem*, p. 269, doc. 36; según S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Alta Fulla, Barcelona, 1993 [1611], p. 693, "hoja de lata, cierta hoja de hierro muy delgada, que se labra en Milán y en otras partes"; véase también P. Galera Andreu, "El Palacio de Carlos V. La idea arquitectónica", *El Palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*, Junta de Andalucía, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1995, pp. 15-66; y D. Rodríguez Ruiz, "Las trazas del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada", 2001, pp. 419-447 [op. cit. n. 1].
- 6 M. Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1941, pp. 123-124; E. E. Rosenthal, 1985, p. 23 [op. cit. n. 5].
- 7 M. Gómez-Moreno, 1941, p. 79 [op. cit. n. 6].
- 8 J. de Echeverría, *Paseos por Granada*, Granada, 1764, p. 16.
- 9 AAH, Leg. 228, cit. por Gómez-Moreno, 1941, p. 232 [op. cit. n. 6].
- 10 R. López Guzmán, *Colección de documentos para la historia del arte en Granada. Siglo XVI*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1993, pp. 131-132.
- 11 F. Marias, "La Casa Real nueva de Carlos V en la Alhambra. Letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada", en C. Luca de Tena (coord.), *Carlos V. Las armas y las letras*, Universidad de Granada, Fundación Ico, Granada, 2000, p. 211.
- 12 E. E. Rosenthal, 1985, p. 107 [op. cit. n. 5]; *idem*, "A sixteenth century drawing of the west facade of the palace of Charles V in Granada", p. 137, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Diaz*, vol. 3, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1979, p. 137.

- 13 E. E. Rosenthal, 1985, p. 108 [op. cit. n. 5]; idem, 1979, pp. 139 y 141 [op. cit. n. 12].
- 14 Archivo General de Simancas, desde ahora AGS, Obras y Bosques, Granada 2-B-11. Copia del documento en la RB. J. de Herrera, *Relación de las cosas que su magestad quiere mudar en el hazer y proseguir la obra nueva de Casa Real del Alhambra de Granada, Badajoz, 10 de junio de 1580*, sign. II-4052, Caja 18.
- 15 AGS, Casas y Sitios Reales, Leg. 270, 99, cit. por A. Marin Fidalgo, "Informe de Juan de Minjares, maestro mayor de las obras reales granadinas, denunciando los abusos que se cometían en la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra* 23, 1987, pp. 99-101.
- 16 AAH, Leg. 153, 1, cit. por E. E. Rosenthal, 1985, pp. 39-40 [op. cit. n. 5].
- 17 V. Carducho, *Dialogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*, F. Martínez, Madrid, 1634, p. 153.
- 18 G. de Andrés, "Catálogo de las colecciones de dibujos de la Real Biblioteca de El Escorial", *Archivo Español de Arte*, 41, 1968, p. 90. En el catálogo de la exposición *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores* se publicó una fotografía de esta traza, aunque sin comentario alguno sobre ella, ya que se trataba entonces de limitarse al material de la Real Biblioteca.
- 19 Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sign. 28-II-7. El libro mide 395 x 275 mm; los dibujos 330 x 200 mm.
- 20 *Libro y memorial de los religiosos hijos professos de este Monasterio de S. Laurencio el Real*, Archivo General de Palacio, Madrid, desde ahora AGP, Leg. 1791 (San Lorenzo, patronato, Leg. 136), f. 555r.
- 21 AGP, Sección de Cédulas Reales, 162, años 1582-1656, 19 de noviembre de 1583, f. 13r-13v, cit. por E. E. Rosenthal, 1985, p. 294 [op. cit. n. 5]. Según un documento del AAH, Leg. 52 [= Leg. 47-6]. Juan de Minjares no era precisamente un maestro de obras competente: «[29 de agosto de 1597] Petición reclamando cumpla con su deber un maestro mayor. En año y medio que Su Magestad y V.M. me hizieron merced del oficio de veedor destas obras e sufrido muchas del maestro mayor Juan de Mijares, no muy buenas ni guiadas, al serbicio de Su Magestad... El maestro mayor no acude aquí en todo el año, sino dos u tres meses del berano. Por huir el rigor del que haçe en Sevilla y goçar de la niebe y buenas bevidas que aquí ay, y sienpre se levanta a las nueve, y se viene a la contaduría de las obras y se sienta en una silla poniendo las piernas en otras y se está en conbersación, contando cuentos y quejándose de que no le dan ayudas de costa, y de V.M. porque no se las procura ni rresponde a sus cartas, y a la tarde acude a las obras a ordenar y mandar lo que le parece, sin dar cuenta de ninguna cosa a el alcaide, ni veedor. A esto se adbierte que no viene de Sevilla a hazer su oficio ni a lo que conbiene al serbicio de su magestad sino sólo a lo que su comodidad, y dello resulta la poca de las obras. Porque lo que ba prosiguiendo su aparejador consultado ya con el muchas beçes le parece mal y se contradizen, de que resultan algunos daños... Juan de Ibarra»
- 22 E. E. Rosenthal, 1985, p. 112 [op. cit. n. 5].
- 23 Véase C. M. Stiglmayr, *Der Palast Karls V in Granada*, P. Lang, Frankfurt, Berlin, 2000, p. 274.
- 24 E. E. Rosenthal, 1985, pp. 119-122 [op. cit. n. 5].
- 25 AAH, Leg. 21-3, cit. por E. E. Rosenthal, 1985, pp. 293-294 [op. cit. n. 5].
- 26 AAH, Leg. 95 [= Leg. 83-1]. Agradezco esta referencia a Rafael López Guzmán.
- 27 AAH, Leg. 52 [= Leg. 47-6].
- 28 E. E. Rosenthal, 1985, p. 82 [op. cit. n. 5].
- 29 H. Münzer, *Viaje por España y Portugal 1494-1495*. Traducción de J. López Toro, Almenara, Madrid, 1951, p. 37.
- 30 Á. Hueriga, *Fray Luis de Granada*, La Editorial Católica, Madrid, 1988, p. 13.
- 31 F. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*, Universidad de Granada, Granada, 1987, p. 57.
- 32 *Ibidem*, p. 777.
- 33 J. M. Oliver Hurtado, *Granada y sus monumentos árabes*, Imprenta de M. Oliver Navarro, Málaga, 1875, pp. 517-518, p. 553, cit. por L. Torres Balbás, "Los Reyes Católicos en la Alhambra", *Al-Andalus* 15, 1951, p. 204.
- 34 AAH, Leg. 91-1, cit. por López Guzmán, 1993, p. 190 [op. cit. n. 10].
- 35 Biblioteca Nacional, Madrid, desde ahora BNM, manuscrito 22005.
- 36 *Ibidem*, f. 3.
- 37 *Ibidem*, f. 6v.
- 38 *Ibidem*, f. 10.
- 39 *Ibidem*, ff. 11-11v.
- 40 *Ibidem*, ff. 149v-150.
- 41 *Ibidem*, ff. 13v-14.
- 42 *Ibidem*, ff. 19-21v.
- 43 *Ibidem*, f. 54v.
- 44 *Ibidem*, f. 62.
- 45 *Ibidem*, f. 74v.
- 46 *Ibidem*, ff. 75v-77.
- 47 *Ibidem*, ff. 117-118v.
- 48 C. Vilchez, *El Palacio del Partal Alto en la Alhambra*, Proyecto Sur de Ediciones, Granada, 2001, p. 108. Planos números 1338 y 1339 del Archivo de Planos de la Alhambra. Agradezco estas referencias a Antonio Orihuela Uzal. Véase C. Vilchez, *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás: (obras de restauración y conservación 1923-1936)*, Comares, Granada, 1988, pp. 340-358. Ver J. Szmolka, *Epistolario del Conde de Tendilla: (1504-1506)*, Universidad de Granada, Granada, 1996, pp. 332-335 y 648.
- 49 Agradezco a Luis Zolle que me llamara la atención sobre el palacio de Mondéjar.
- 50 M. Gómez-Moreno, 1941, p. 137 [op. cit. n. 6].
- 51 E. E. Rosenthal, 1985, pp. 74 y 267, doc. 8 [op. cit. n. 5], aunque M. Tafurí, "Il palazzo di Carlo V a Granada: architettura «a lo romano» e iconografia imperiale", *Ricerche di storia dell'arte*, 32, 1987, p. 10, pone en duda este razonamiento.
- 52 Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN, Sección Nobleza, Osuna, Leg. 2002/3. Planos 32 a 40. El arco corresponde a la "pieça del coche" de la traza número 32, que mide 440 x 612 mm.
- 53 AHN, Sección Nobleza, Osuna, Leg. 2002, Exp. núm. 15, citado por J. M. Muñoz Jiménez, "Sobre el jardín del manierismo en España: jardines del palacio de Mondéjar (Guadalajara)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 53, 1987, p. 344.
- 54 Estos rasguños de fuentes y jardines, supuestamente concebidos para el Palacio del Infantado en Guadalajara, se han atribuido asimismo a Acacio Orejón. A. Herrera Casado, "El arte del humanismo mendocino en la Guadalajara del siglo XVI", *Wad-al-hayara*, 8, 1981, pp. 345-384.
- 55 G. Ibáñez de Segovia, f. 294-294v, cit. por E. E. Rosenthal, 1985 [op. cit. n. 5]. También en G. Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa de Mondéjar*, Colección Salazar y Castro, manuscrito B 75, f. 50-51v, cit. por F. Marias, 2000, p. 208 [op. cit. n. 11].
- 56 AGS, Casas y Sitios Reales, Leg. 265, f. 124, cit. por E. E. Rosenthal, 1985, pp. 291-292, doc. 129 [op. cit. n. 5]. Sin embargo, basándose en la inscripción "Torre de Añasco", P. Galera, "Nuevos datos en torno a la "planta grande" de la Alhambra en la Real Biblioteca de Madrid", *Reales Sitios*, 149, 2001, p. 72, ha fijado la fecha de la traza grande entre 1545 y 1574, ya que un documento del Archivo de la Alhambra datado en 1545 se refiere a "lo que tocaba al aposento... y lo que tocaba a la utilidad y sostenimiento y reparo de la torre, que hera a cargo del Rey". Sin embargo, no se puede excluir la posibilidad de que la inscripción se hubiera añadido años después de la elaboración del dibujo. AAH, Leg. 208, 2.
- 57 R. López Guzmán y G. Espinosa Spinola, *Pedro Machuca*, Comares, Granada, 2001.
- 58 H. Nader, *The Mendoza family in the Spanish Renaissance. 1350 to 1550*, Rutgers University Press, New Jersey, 1979, p. 198.
- 59 S. Serlio, *Il terzo libro e Regole generali di architettura*, F. Marcolini, Venecia, 1540.
- 60 BNM, Manuscrito 22005.



Illustrissimo Heroi, ac
D. GASPARI DE
Marchioni de Carpio, duci de
Hispaniarum Magnati nato, & Indiarum Magna Cancell
Monarcha semper, & ubique Catholico ad SS. D. INNO
nunc demum Regni Neapolitani

Domino Excellentissimo
HARO ET GUSMAN
Montoro Comiti duci de Oliuares &c
Marino, Ex Consilijs bellicet Status pro CAROLO II.
CENTIVM XI. Legato Ordinario & Extraordinario
pro meritis pro, Regi,



A. Von Westerhout, grabador, Retrato de Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, Biblioteca Nacional, Sección Goya, Sign. IH/4229/4, Madrid.

El arte de la posibilidad: Carpio y el coleccionismo de pintura en Venecia¹

Por Leticia de Frutos Sastre
Universidad Complutense de Madrid

*Tutti vuol formar studio di pittura
e tien el so poeta e'l so intendente
de pitura parlar tuti si sente*

Marco Boschini

En el siglo XVII todos querían coleccionar pintura en Venecia² y hacer de la apreciación de tal arte una muestra de su estatus³. Sin embargo, la *Città della Laguna* ya no era el centro artístico floreciente del siglo XVI en el que era fácil encontrar pinturas de grandes maestros a la venta. Ahora, una vez desaparecidos los grandes artistas del *Cinquecento* veneciano, era difícil encontrar obras suyas en el mercado, ya que quienes habían conseguido hacerse en su momento con ellas, conscientes de su elevado valor, no estaban dispuestos a venderlas si no era por necesidades económicas, y, en ese caso, a un elevadísimo precio que no siempre estaba al alcance de todos.

Aun así, Venecia, tras Roma y París, continuaba siendo el referente inexcusable para los grandes coleccionistas de toda Europa, y más aún teniendo en cuenta la corriente neo-veneta en boga⁴. Se daban cita en los canales los agentes de los Embajadores de Francia, de España, del Emperador, del Duque de Toscana, del Príncipe Livio Odescalchi..., y junto a ellos, existía un fluido ir y venir de comerciantes, mercaderes flamencos, coleccionistas ingleses en su *Grand Tour* en busca de tan preciadas pinturas⁵ o de otras de menor calidad que cubrían sus necesidades⁶.

Entre los agentes de aquellos Embajadores europeos se encontraban los que atendían las demandas artísticas de Don Gaspar de Haro y Guzmán (1629-1687), VII Marqués del Carpio, afamado coleccionista de pinturas, que había llegado a Italia en 1677 para ocupar el puesto de la Embajada ante la Santa Sede.

Don Gaspar era hijo del último valido de Felipe IV, Don Luis de Haro, lo que le había proporcionado unas circunstancias muy favorables para desarrollar un incipiente interés por el coleccionismo artístico desde su posición en la Corte. En 1671, y tras el turbio episodio del Buen Retiro, su exilio y prisión en Portugal, la Reina Regente le había nombrado para el puesto de la Embajada en Roma, aunque no ocupa el cargo hasta el citado 1677, con la dificultad de tener que realizar su viaje en solitario por tierra debido a la peste que asolaba el puerto de Cartagena. Pasó por Milán, los confines de Ferrara, y se detuvo en Venecia⁷, y aunque los motivos eran de índole diplomática -las negociaciones con Francia para las paces de Nimega- no dejaría pasar esta oportunidad para comprar pinturas, por las que "pagava con mano muy liberal todo quanto le pedían por los cuadros". Desafortunadamente, no tenemos documentadas las compras que efectuó directamente el propio Marqués, pero sí las que realizarían sus agentes, los Secretarios del Embajador español en Venecia -Don Antonio José de Mendoza Caamaño Ibáñez de Rivera, III Marqués de Villagarcía⁸- Antonio Saurer⁹, y a la muerte de éste, Vicente Colens¹⁰. Aunque el Embajador veneciano mantenía una fluida correspondencia con Carpio, era a través de los Secretarios de éste como se podía agilizar la negociación de las citadas compras, que, como veremos, no siempre eran fáciles de localizar ante la elevada demanda de pinturas y la falta de originales en el mercado¹¹.

Mercado y mercados de arte en Venecia

La existencia de una demanda artística cada vez más al alza, no sólo por parte de los extranjeros que de manera temporal visitaban la *Città della Laguna*, sino también por

los propios venecianos, había exigido "crear" un "sistema de producción de pinturas" que pudiera atender a esa clientela; esto explica la existencia de talleres, *botteghe*, que se dedican a realizar copias o pinturas a la *maniera* de los grandes maestros, que, en este caso, se deberían vender como tales, pero que, en no pocas ocasiones, salían a la venta como originales, siendo frecuentes los casos de fraude¹². Ante esta situación, y debido a que no siempre los agentes de los coleccionistas tenían conocimientos de pintura, estos acudían a peritos de arte para asesorar sus compras. Surge así la figura del *sensale* o inteligente de la pintura, frente a la del anticuario del siglo XVI¹³. La mayoría de las veces pintor, y también coleccionista, era experto conocedor del estilo de los grandes maestros, lo que le permitía tener una especial capacidad para distinguir las copias de los originales, habilidad que no siempre empleaba de manera "lícita", ya que, en no pocas ocasiones, estos artistas estaban en relación con mercaderes para los que trabajaban como "falsarios" o copistas, sacando a la venta pinturas de su propia mano, que luego aconsejaban a sus clientes como originales.

La actividad de estos *sensali* era la de localizar pinturas a la venta dentro de las colecciones venecianas, informarse de la calidad de las mismas mediante la consulta de los clásicos Ridolfi¹⁴ o Boschini¹⁵ o del intercambio de opiniones con otros artistas, así como la de "negociar" el precio en el que salían a la venta, acudiendo al "regateo" e incluso a intermediarios para hacer presión. La mayoría de las veces estos inteligentes de la pintura estaban al servicio de más de un coleccionista, y más aún si gozaban de cierta fama, de manera que no era extraño que en ocasiones tuvieran que "asesorar" y negociar la compra de una misma pintura pujada por dos coleccionistas, lo que llevaba a situaciones no poco embarazosas en las que primaban los intereses económicos por encima de todo.

En este sentido, hemos de señalar que debemos entender el coleccionismo de la Venecia del siglo XVII -sin perder protagonismo el gusto y los intereses estéticos y personales del coleccionista- como un "arte de la posibilidad", de manera que no siempre se podía comprar lo que se quería, sino más bien lo que se podía o lo que estaba a la venta; el papel del *sensale* era, pues, determinante a la hora de configurar una galería. Aunque los coleccionistas la mayoría de las veces indicaban a sus agentes el tipo de pinturas que les interesaban -en especial aquellas vinculadas a un cierto prestigio- debían dejarles un marco de actuación bastante amplio que a menudo acababa en manos del *sensale*, debido a la poca experiencia que los agentes -diplomáticos o Secretarios- tenían en materia artística.

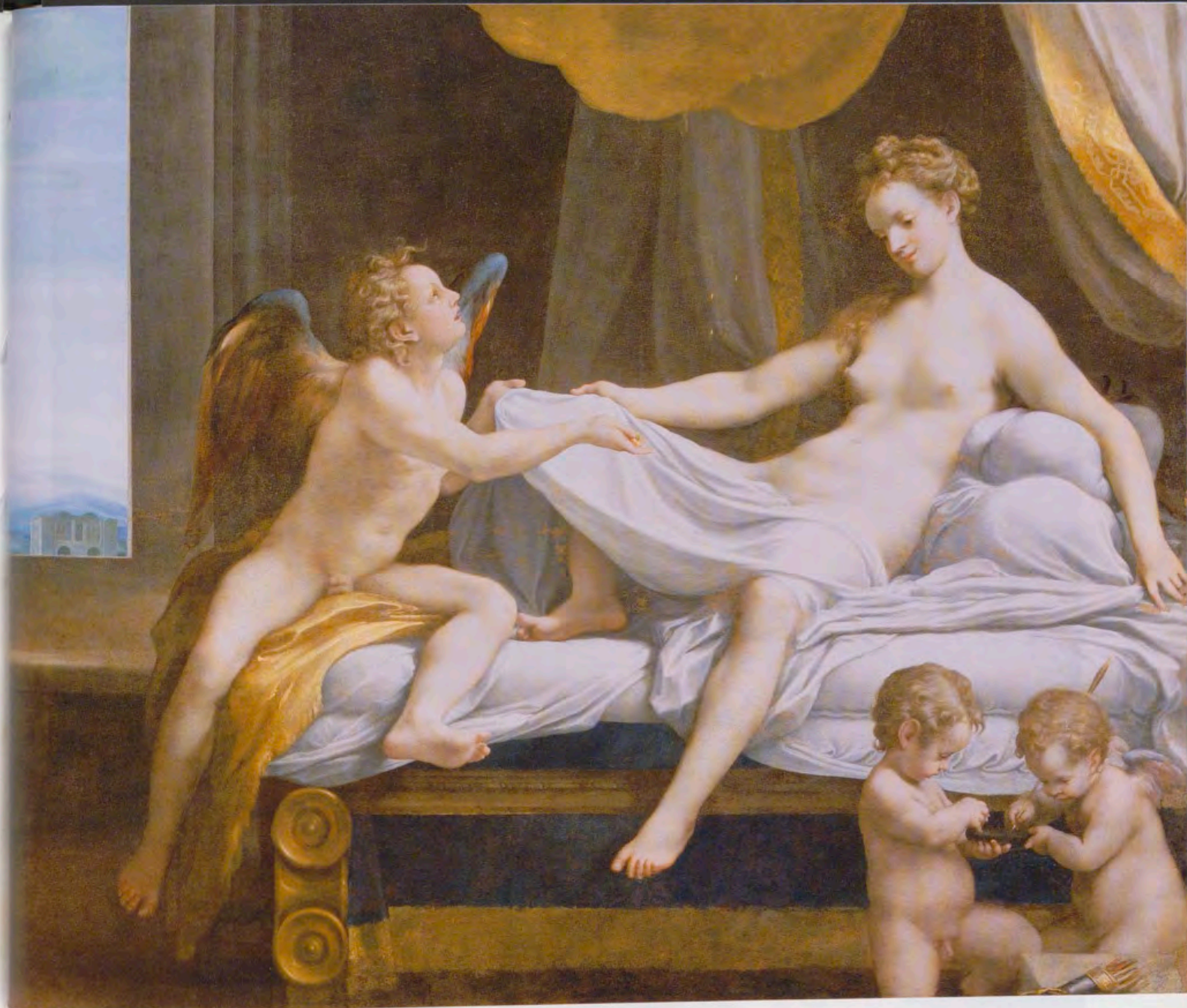
El VII Marqués del Carpio en una carta a su agente, Antonio Saurer, le señalaba cómo quería obras de grandes maestros venecianos¹⁶; sin embargo, le dejaba suficiente libertad para que pudiera aprovechar las oportunidades de compra que se le brindaran, en las que siempre se asegu-

rara antes de la calidad de las pinturas, y de que, en caso de que éstas no fueran del agrado de Su Excelencia, se le devolviera el dinero¹⁷. Es el caso de cuatro paisajes de Paul Brill que a Sebastiano Bombelli¹⁸ -estimado inteligente de la pintura- le habían parecido "pasmosamente, añadiendo que son dignos de que V. E. los tenga en su galería"; y que tras varias negociaciones y consultas con otros artistas, Vicente Colens había conseguido comprar por 80 doblas¹⁹. Quedó bastante desilusionado cuando no agradaron tanto a Su Excelencia²⁰.

Ahora bien, ¿qué pinturas se podían adquirir en Venecia a finales del siglo XVII? ¿Dónde y cómo se compraban? Si visitamos los palacios y el mercado lagunar a través de las descripciones de M. Boschini²², G. Martinioni²³ o C. Ridolfi²⁴, prácticamente sólo encontramos referencia a pinturas venecianas, lo cual debemos interpretar más bien como una apreciación tendenciosa y "nacionalista" de sus autores, que desestimaban la presencia de otras escuelas italianas -sólo citan a veces la boloñesa- y aun extranjeras, obviando la activa presencia del intercambio y comercio con Flandes²⁵, ya que, en ese caso, la mayoría de pinturas que se sacaban a la venta eran *bagatelle*, pequeñas pinturas devocionales, láminas, paisajes, bodegones²⁶ que nada tenían que ver con la "gran" pintura de historia en la que los venecianos habían sido grandes maestros²⁷.

Por ello, deberíamos distinguir la existencia de "dos mercados de arte" en Venecia que se desarrollan de una manera paralela. Por un lado, un tipo de "mercado elitista", en el que se buscan pinturas de grandes maestros -a elevados precios- o al menos copias de renombre, y que se negocian a través de los citados intermediarios que son los que están atentos a las oportunidades de venta; y, por otro, un tipo de mercado "secundario", si se quiere, en el sentido de que se ponían a la venta obras de menor calidad y precio, la mayoría de las veces de tipo devocional o decorativo, con una presencia importante de pequeñas láminas o paisajes flamencos de gran aceptación en el mercado, a las que se estaba dedicando un tipo de coleccionista *coroto* -corrupto-. Ahora bien, estos mercados no eran excluyentes, de manera que podía haber grandes coleccionistas interesados también en estas obras menores de carácter más "decorativo". Aunque estaba claro que mandaban a sus agentes a Venecia en busca de pinturas "grandes" y de grandes maestros que "arrastraban" el prestigio de un siglo de historia.

Un ejemplo claro lo tenemos en las compras del referido Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, que, desde su llegada a Venecia, se preocupa por buscar obras maestras de pintores venecianos del *Cinquecento* que gozaban de tantísima fama y estima en las colecciones españolas del Siglo de Oro, empezando por la del Monarca²⁸. Sin embargo, no deja pasar tampoco la oportunidad de adquirir pinturas flamencas que ya habían tenido una impor-



Antonio Allegri Correggio, *Dánae*, Galleria Borghese, Inv. 125. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano, Roma.

tante presencia en su colección madrileña, como un *Cristo* de Rubens, o incluso holandesas, como es el caso de la oferta que le hace Antonio Saurer el 29 de enero de 1678 de una pintura de un *Pan enguinalado* de Rembrandt²⁹, autor nada frecuente en las colecciones españolas contemporáneas, y del que Don Gaspar ya atesoraba una obra antes de marchar a Italia³⁰.

En cualquier caso, la evolución de su "gusto" -y nos permitimos una licencia "anacrónica" en su uso- estaría siempre en relación con las oportunidades y posibilidades de compra. De hecho, la falta de originales del *Cinquecento* veneciano le "obliga" a interesarse en un determinado momento por la obra de pintores modernos del *Seicento* veneciano, como Carlo Loth, Sebastiano Bombelli, Liberi...³¹, o conformarse con pinturas *alla maniera di*, o de artistas de la *bottega* de los estimados Príncipes de la pintura, que, en muchas de las ocasiones, debido al valor "positivo" que entonces tenían las copias, se ofrecían a elevados precios.

Las compras del VII Marqués del Carpio en Venecia

Haciendo abstracción de las múltiples particularidades posibles en la adquisición de cuadros, hemos seleccionado tres bloques que consideramos ejemplificativos del sistema y objetos de compra del Marqués en Venecia. En primer lugar, trataremos las compras de obras emblemáticas procedentes de importantes herencias, y que eran de sobra conocidas entre los agentes y ansiadas por los coleccionistas. En segundo lugar, nos referiremos a las colecciones de pinturas en manos de particulares venecianos, que, conocedores del afán comprador de estos agentes, pretendían obtener el mayor beneficio en vida, sacándolas a la venta. Por último, hablaremos de la existencia de ese mercado que hemos llamado "secundario" o de pinturas de propietarios anónimos y de "sospechoso origen", que tenían un menor valor en el mercado. Inexcusablemente en todas ellas estaba presente el citado perito.



Paolo Veronese, Ratto de Europa, National Gallery, NG 97, Londres.

Si había uno que a ojos de Saurer era el mejor en Venecia, ese era Pietro della Vecchia³², opinión que compartía también el agente del Gran Duque, Matteo del Teglia, que consideraba que, junto con Marco Boschini, "sono i due Poli che sostengono il Cielo di questa professione oggi a Venezia"³³. Della Vecchia era discípulo de Padovanino y tenía especial fama en Venecia por la capacidad de identificar las obras de los grandes maestros, capacidad que compartía con su suegro, Niccolò Renieri³⁴, otro de los grandes peritos venecianos, que, como él, era reconocido "falsificador" de grandes obras.

Antonio Saurer se iba a fiar a ciegas de las opiniones de Della Vecchia en materia de pinturas. Lo mismo opinaba Vicente Colens³⁵, a pesar de que, debido a la muerte del artista, no podría valerse de sus consejos³⁶, y no pensaba hacerlo de los que le daba su hijo y heredero, Gaspar della Vecchia, que, aunque había seguido los pasos del padre, y

era pintor, músico y matemático, carecía de sus conocimientos. En cualquier caso, Saurer, y después Colens, acabarían tratando con él, no para reclamar sus opiniones artísticas, sino para negociar la compra de las pinturas que su padre había dejado.

Y es que, como ya hemos señalado, la forma más usual de encontrar pinturas de calidad en el mercado era cuando se ponían a la venta por problemas financieros o hereditarios a la muerte del coleccionista. En este caso se daban los dos factores, ya que Pietro della Vecchia, gracias a su actividad como *sensale*, había aprovechado para quedarse con obras de importancia para su colección, y además su hijo quería dejar Venecia, por lo que estaba muy interesado en venderlas para conseguir dinero. De hecho, había marchado a Roma, acompañado de un "preteccillo siciliano", también pintor, para intentar encontrar un comprador³⁷; aprovechó para acercarse a visitar el



Paolo Veronese, Presentación de la familia de Darío a Alejandro, National Gallery, NG 294, Londres.

palacio de la Embajada española y al propio Marqués del Carpio, así como la galería de la Reina Cristina de Suecia³⁸, donde podría ver la famosa *Dánae* de Correggio³⁹, de la que su padre le había dejado un ejemplar idéntico en herencia, y que él reconocía como original⁴⁰. Precisamente, ésta era una de las pinturas por las que el propio Marqués del Carpio –primero a través de Saurer, y después de Colens– se habría interesado vivamente en un intento por “acercarse” a la Colección de la Soberana. De hecho, ya el 17 de diciembre de 1678, pocos días después de la muerte de Pietro, Saurer se había hecho con la memoria de las pinturas del artista, que envía a Carpio. Comienza entonces la negociación de la pintura, que se dilataría hasta 1681, apareciendo en escena no pocos personajes interesados por hacerse con tan prestigiosa obra. El lienzo, según Gaspar della Vecchia, lo había heredado su padre de su suegro Renieri, seguidor del Correggio, quien, a su vez, lo había conseguido a través de los descendientes de éste, por lo que no le cabía ninguna duda de que era original del artista y era justo pedir por él mil doblas⁴¹. El precio era exorbitante, y Saurer no continuaría con el negocio sin antes verificar la autenticidad de la obra, asesorándose con la opinión de otros pintores, como el caballero Liberi⁴², Carlo Loth⁴³ y Sebastiano Bombelli, con resultados enfrentados⁴⁴; incluso preguntó a otros coleccionistas, como “Jacome Recano inteligentissimo de pinturas i Autores”, que acababa de visitar la Galería de la Reina, y consideraba que “la *Dánae* [de Cristina] esta maltratada, y que la del Vecha, es mejor, aun en duda, o escrupulo de si es original”⁴⁵, de manera que, aunque se tratara de una copia, era aconsejable comprarla; por entonces, el joven heredero no se conformaría con menos de 224 doblas.

Todavía a la muerte de Antonio Saurer, en febrero de 1679, no se había ajustado el precio, que consideraba elevado, de manera que continuaría con la negociación Vicente Colens.

Mientras, la “fama” de la *Dánae* había corrido entre el resto de agentes de los coleccionistas en Venecia: el abad Federici, agente del Emperador –quien incluso había ofrecido por ella 260 doblas rechazadas por Della Vecchia–, el Rey de Polonia, Jan Sobieski, o el agente del Gran Duque de Toscana, Matteo del Teglia. Este último estaba especialmente interesado en que el Duque viera la pintura⁴⁶, siempre que se hiciera cargo del pago del traslado y de la responsabilidad por los posibles daños que pudiera sufrir. Cósimo III accede a verla, ya que Liberi le ha asegurado que es original del Correggio⁴⁷. A finales de mayo, el propio Gaspar della Vecchia acude a Florencia para presentarle la pintura, que es finalmente rechazada.

Y es que tal vez la *Dánae* no era tan excepcional, o al menos, no era original del Correggio, y por lo tanto, no valía lo que se pedía por ella. De ello estaba seguro Vicente Colens gracias a la opinión que le había dado Sebastiano Bombelli, auténtico conocedor de la *maniera* del Correggio, y de la que no iba a dudar⁴⁸. Esto no quería decir, por supuesto, que abandonaran la compra de la misma, ya que, aun siendo copia, tenía un gran interés representativo para la galería del Marqués.

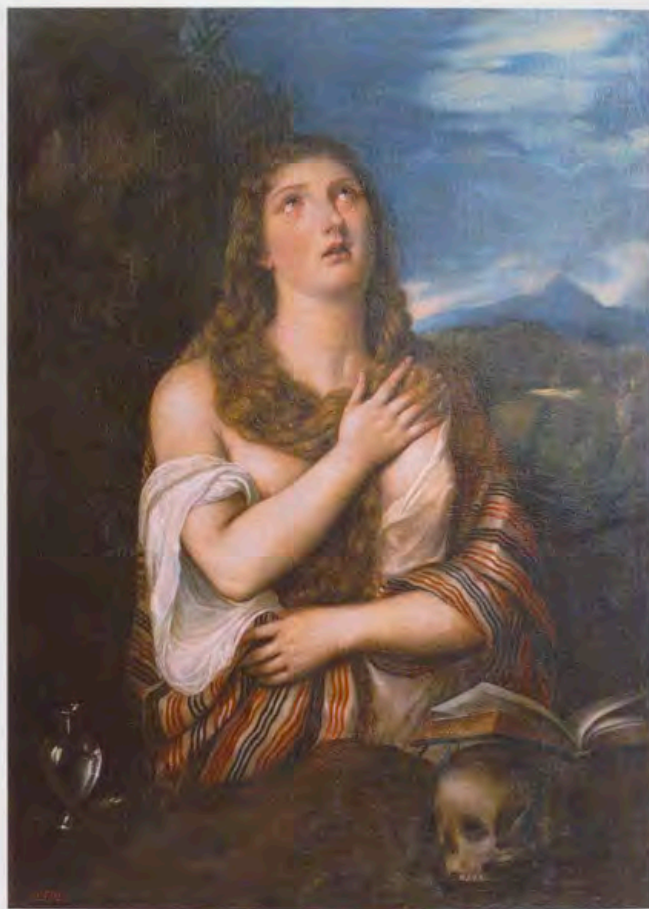
Hacia más de un año que Saurer había comenzado a interesarse por ella; sin embargo, como veremos, otras ocupaciones e intereses habían absorbido al agente de Carpio, y

no volvemos a tener noticia explícita de la *Dánae* en la correspondencia hasta noviembre de 1680.

Gaspar della Vecchia había marchado a Mantua, al servicio del Duque, llevando consigo las pinturas de su padre; las necesidades económicas le obligaban ahora a venderlas casi de manera urgente, lo cual era una oportunidad excelente para hacerse con la ansiada *Dánae* por un precio bajo. En cualquier caso, las exigencias del pintor no debían de ser muy grandes, ya que ni siquiera responde a Colens, ni se pone en contacto con él cuando en abril de 1681 está en Venecia para intentar venderlas. Desconocemos la suerte que tuvo la famosa *Dánae* “de Correggio”, que, a pesar de su elevado número de pretendientes, no parecía tener un destino asegurado⁴⁹.

Estaba claro que los “intermediarios”, *sensali* de pinturas, o artistas, así como los que habían sido agentes de grandes coleccionistas, podían ser los que habían conseguido hacerse con una colección de pinturas más o menos interesante, o al menos, dentro de las “coordinadas” que para Marco Boschini eran definitorias de una galería veneciana. Es el caso de la colección del que fue también agente del Gran Duque de Toscana, Paolo del Sera⁵⁰, que aunque hacía años que había fallecido –septiembre de 1672– continuaba siendo objeto de coloquio y atención entre los principales compradores, puesto que una parte de sus pinturas estaban “en circulación” debido a las deudas y a los problemas que había dejado con su herencia⁵¹. Gracias a sus servicios como agente, primero del Cardenal Leopoldo de Médicis⁵² y más tarde del Gran Duque Cósimo III, Del Sera –“Serra” como aparece citado en la correspondencia– había podido hacerse con una “estimada” colección de pinturas⁵³, aunque él mismo reconoce que, en muchas ocasiones, “non potendo la mia povera borsa far acquisto di Originali conforme al mio desiderio, mi getto alle Copie fatte pero di buona mano”⁵⁴. A su muerte, las pinturas habían sido “secuestradas” por los acreedores⁵⁵, entre ellos, los famosos coleccionistas Emilio y Pietro Paolo Piatti, y parece ser que también hay un pleito entre los herederos; en cualquier caso, tres años más tarde, vuelven a aparecer las pinturas en el mercado. Entre ellas, estaba el famosísimo *Rapto de Europa*⁵⁶ del Veronés y tres retratos, uno de ellos el *autorretrato de Morón de Brescia*, por el que se interesará más tarde el Duque Cósimo III⁵⁷.

El 27 de agosto de 1678, Antonio Saurer tiene ya en su poder la memoria de pinturas del agente florentino que manda a Villagarcía. La famosa *Europa* es “pieza de mucha estima”, a pesar de que hay varias opiniones acerca de si es original o no del Veronés⁵⁸; en cualquier caso, piden por ella 600 doblas. El Condestable Colonna⁵⁹, que está también interesado por la pintura, había ofrecido, a través de su mayordomo, 350. De todos modos, era necesario esperar a la resolución del pleito entre los tres hermanos para poder ajustar el precio con uno de ellos. El 8 de octubre de 1678 aún no se ha resuelto el litigio, por lo



Anónimo, Magdalena de Tiziano, copia del siglo XVIII,
Museo Nacional del Prado, N° 3793, Madrid.

que el propio Marqués del Carpio, en una carta a Villagarcía, le dice que “La *Europa* de Piati la quería pero en precio conbeniente que el que pide no cabe entrar en ella”. En estas situaciones “la flema tiene la mayor ventaja”, de manera que había que actuar con paciencia y dar a entender que ya no se tenía intención de comprar. A pesar de la paciencia, tampoco Antonio Saurer llegaría a ver concluida la negociación de esta pintura. Es más, parece que “queda en olvido” en los intereses del nuevo agente de Su Excelencia, Vicente Colens, hasta que el propio Marqués es quien vuelve a interesarse por la misma en julio de 1679; por entonces, piden 3.000 ducados⁶⁰. El propio Colens parece que “pierde el rastro” de la pintura, puesto que la próxima vez que el Marqués le pregunta por ella, la confunde con otra del Veronés en casa del procurador Pisani⁶¹ que Pasqualino Rossi⁶² había visto en octubre de ese año, y que resultaba ser un cuadro de la *Presentación de la familia de Darío a Alejandro Magno*⁶³, por la que el propietario pedía la elevada cifra de 20.000 ducados; evidentemente, no se llegó a comprar, y aún en 1682 le ofrecían la pintura al agente del Gran Duque, Matteo del Teglia, junto con la famosa *Europa*⁶⁴ que Cósimo III vuelve a rechazar con el pesar de su agente que consideraba la obra “il più dolce operare di quel famosso Pennello”. La pintura acabó pasando por diferentes propie-



Grabado según Arnoldo Westerhout, Magdalena de Tiziano, Real Biblioteca, Colección de grabados, Sign. IX-M.105, Madrid, Patrimonio Nacional.

tarios, hasta que finalmente la compró el Elector de Sajonia Augusto III a Francesco Algarotti y se encuentra en la actualidad en la Gemäldegalerie de Dresde⁶⁵.

Saurer y Colens eran conscientes de la dificultad de conseguir a veces determinadas pinturas, que, a pesar de la "fama" de sus propietarios, podían resultar ser copias, o no merecer el elevado precio que reclamaban por ellas. Si en la compra de pinturas procedentes de las herencias de Della Vecchia y de Del Sera, ninguno de los agentes de Su Excelencia había obtenido resultados positivos, no ocurriría lo mismo en el caso de la compra de los llamados "vestigios de Tintoretto", que, tras duras y largas negociaciones, acabarían en la galería de Su Excelencia, a pesar de que la calidad de las pinturas no era para envidiar.

A la muerte de Jacopo Robusti, llamado Tintoretto, sus bienes y herencia habían pasado a su hijo, Domenico, quien al morir, a su vez, se los había dejado a su hermana, Ottavia⁶⁶. Ésta se había casado en 1635 con Sebastián Casser i Casser, quien se iba a convertir en único heredero de todos los *vestigios* de Jacome y de Domenico a la muerte de su esposa, con la condición de que no se volviera a

casar, y que adoptara el nombre de Tintoretto⁶⁷. Es así como cuando el 1 de octubre de 1678 Antonio Saurer va a visitar el ruinoso estado en que habían quedado la casa y estudio del Gran Maestro⁶⁸, debe pedir al viejo -que entonces tenía cerca de 96 años de edad- que le proporcione la memoria de las pinturas que han quedado de los artistas, a fin de que se las pudiera mandar a Su Excelencia. Sin embargo, no sería fácil negociar con el avaro heredero, que, además, se había desprendido ya de las mejores obras, y aun así todavía quería obtener ganancia del resto de la herencia. La mayoría de las que habían quedado eran retratos, y "si bien es verdad ay algunas cavezas no de mala calidad", Saurer sabía que a Su Excelencia no le interesaba que buscara retratos "si no fueren mui exquisitos"⁶⁹.

El 13 de mayo de 1680, Vicente Colens continuaba las conversaciones con este "viejo impertinente" que no quería bajar los precios de los cuadros, a pesar de que estaban muy maltratados y eran inferiores a los que había conseguido con anterioridad Saurer. En junio y julio se detienen las negociaciones. El propietario está muy enfermo, y finalmente fallece; deja como heredero a su sobrino que estaba muy necesitado de dinero, y que no había dudado en ofrecer a Colens las pinturas por menos de la mitad de lo que había pedido su tío. El problema estaba en que el difunto no le había dejado nombrado heredero por escrito, de manera que se inicia un litigio que durará todo un año ante la falta de medios para costear el pleito. El 24 de mayo de 1681, los llamados "vestigios de Tintoretto" son embargados hasta que se llega a un acuerdo en octubre y pasan a manos de su heredero. Lamentablemente, los cuadros que habían quedado eran ya de muy poca calidad, y se reducían a "ocho o nueve piezas de quadros en abozo de mano de Domenico", ya que la mayoría de ellos se los habían "arrebataado" al viejo Casser, y uno de los responsables, según el vencedor del pleito, había sido el propio Colens, quien de "una vez sola hize sacar por alto mas de quarenta piezas de quadros entre retratos, y otras cosas"⁷⁰. En cualquier caso, finalmente, en marzo de 1682 los vestigios del Robusti estaban ya en manos de Colens, que se los enviará a Su Excelencia junto con los libros que había pedido, aunque los Tintoretto de este último envío no tuvieran nada que ver con la calidad a la que tenía acostumbrado al Marqués⁷¹. Esto explica el gran número de pinturas del Tintoretto que encontramos en el inventario de Carpio a su muerte, muchas de ellos retratos⁷².

Sin embargo, no siempre era necesaria la existencia de una herencia para conseguir "buenas" pinturas. A veces, se corría la voz entre los peritos de la existencia de determinadas obras de excepción en colecciones privadas que aquéllos no tardaban en acercarse a visitar, simplemente "por curiosidad". Es el caso de siete pinturas que el maestro de Capilla Roeta⁷³ ofrece a Saurer, eso sí, si las compra todas en lote; entre ellas, se encuentra una *Magdalena de Tiziano*⁷⁴, "única en el mundo", dos excepcionales cuadros de Tintoretto, un *San Jerónimo*⁷⁵ y una *Santa Susana*⁷⁶,



Jacopo Robusti detto Tintoretto, *Susana y los Viejos*, Museo Nacional del Prado, nº 386, Madrid, Fotografía: José Baztán y Alberto Otero.

y un retrato de mujer, que, según Saurer, debería estar en la galería de Su Excelencia, "porque es cosa muy como de Tiziano". Giovanni Battista Rossi y su hermano Pasqualino irán a ver las pinturas y a tratar con el religioso, aunque consideran que no se las venderá si no es a muy alto precio, puesto que conocía el interés que Carpio tenía por ellas, y no necesitaba venderlas por urgencias de dinero⁷⁷; aun así, Saurer sabía que era mejor esperar, ya que "iran cayendo con un poco de tiempo y paciencia"⁷⁸. Ahora bien, no siempre la paciencia favorecía el buen resultado de las negociaciones; otros compradores podían aventajarse en su compra. Esto le había ocurrido a Saurer con el Conde Listio, quien andaba detrás de las pinturas del Roeta, y que, finalmente, se había hecho con ellas por 530 doblas y unas tazas de plata dorada, "haviendolo yo [Antonio Saurer] sentido mucho por el retrato de muger de mano de Tiziano, pues por lo demas no hago caso"⁷⁹, ya que, afortunadamente, la famosa *Magdalena* había quedado en poder del Roeta, y ya había "echado redes por ver en que precio la tiene". El propietario pedía entonces 100 doblas, que Saurer consigue rebajar a 40, al convencerle de que "comprava un pedazo de papel y que ninguno le daría lo que yo"⁸⁰; sin embargo, la obra, de las más famosas y preciadas del Tiziano por los coleccionistas, era, en palabras de Gaspar della Vecchia, "de las mejores joyas que Principe podía tener"⁸¹.

Con todo, el agente de Su Excelencia aún estaba interesado por recuperar el famoso retrato de Tiziano que, sin duda, merecía estar en la galería de Carpio. El Conde Listio lo sabía de sobra, de manera que el 7 de diciembre de 1678 le ofrece las seis pinturas del Roeta, más una *Batalla de César* de Giulio Romano por 1.300 doblas, es decir, unos 6.000 ducados. A pesar del elevado precio, Carpio insta a

que consiga "el retrato de la mujer de mano de Tiziano y la de Julio Romano si es que lo es de este autor". Tal vez la oportunidad se presentaría a la muerte del Conde, quien, debido a la cantidad de deudas que había dejado, obliga a los acreedores a solicitar el embargo de las pinturas. Si se celebra almoneda pública, Saurer pujará por ellas, si no, negociará con las partes. Parece que el proceso se dilata; una parte de ellas acaba en manos del Baron Tassis⁸², de las que Colens espera obtener memoria; y otra parece que es objeto del interés del Emperador, que seleccionará a través de su agente algunas de ellas para su galería, mientras que el resto queda en depósito en el Arsenal para pagar a los acreedores. Colens esperaría pacientemente a que las pinturas salieran a la venta para intentar hacerse con el ansiado retrato de Tiziano, aunque era muy probable que Su Majestad Cesárea se quedara con ellas.

En otra de esas ocasiones, Antonio Saurer había visto en casa de Dolce dos excepcionales cuadros del Tintoretto, una *Susana* y una *Lucrecia con Tarquino*⁸³, por los que le pedían 220 doblas, precio que considera muy elevado, aunque reconoce que "la bondad de la *Susana* (...) no ay duda que es Tintoreto de lo mejor que pinto, como de *Lucrecia con Tarquino*"⁸⁴; los peritos que ha consultado son de la misma opinión, y consideran que "el dinero no es echado por el autor y por la misma pintura". A pesar de todo, Saurer prefiere esperar y seguir el consejo del Lazzari⁸⁵ de andar con flema. A su muerte, Colens continuará con las negociaciones, y en mayo de 1679 tiene claro que no pagará más de 100 doblas por ellas; además, antes de adquirirlas, quiere saber el parecer de Sebastiano Bombelli, que cree que una de ellas no es tan del Tintoretto. En cambio, Carlo Loth y los Lazzari opinan que ambas pinturas son excepciona-

les obras del Robusti, "aunque dan por mejor y mas bien acabada la Susana"⁸⁶.

Un año más tarde aún no se ha decidido qué hacer con ellas, aunque, de acuerdo con el criterio de Bombelli, sólo se considera ya la compra de la *Susana*. El 10 de agosto de 1680, Colens ha conseguido que le traigan la pintura a sus aposentos, para que la pueda ver despacio.

Pensamos que, finalmente, la pintura se debió de comprar; porque en el inventario del VII Marqués del Carpio que se realiza a su partida de Roma en 1682, se registran al menos tres lienzos de la historia de Susana⁸⁷.

De acuerdo con lo que estamos viendo, no hay duda de que existía un "mercado" de arte en Venecia; ahora bien, debemos entender el concepto de una manera amplia, en el sentido de que aun no está claramente definido o estructurado; se conocían las reglas y formas que regían el mercado -sobre todo nos referimos al que hemos llamado "elitista"- pero la mayoría de las veces el desarrollo de las transacciones, así como la fortuna de las mismas, dependían en el caso de cada una de ellas, de quién fuera el vendedor, el comprador, y, casi fundamentalmente, de quién estimara las obras e hiciera el papel de intermediario. Ya

hemos señalado que, en el "mercado veneciano" del seiscientos, la mayoría de las veces, este papel recaía sobre un pintor, que, a su vez, podía ser "vendedor" y/o coleccionista, como era el citado caso de Pietro della Vecchia. En otras ocasiones, podían ser los propios coleccionistas los que, debido a la experiencia adquirida en temas artísticos y a su gusto por la pintura, se convertían en "consultantes esporádicos" de obras. Este es el caso del citado Giacome Rettano, hombre "intelligentísimo" en pintura, al que Saurer no dudó en pedir opinión acerca de la famosa *Dánae* atribuida a Correggio que le quería vender Della Vecchia. Para el coleccionista la obra resultaba ser copia, aunque hace la significativa observación de que la pintura, en España o Francia, la considerarían como original del artista, mientras que en Italia se apreciaría su calidad de copia⁸⁸.

Las relaciones entre Retano y los agentes de Su Excelencia eran, por lo tanto, más o menos estrechas, de manera que no es extraño que el propio Colens visitara la casa del coleccionista y le pidiera una memoria de sus pinturas, así como la estima de las mismas. Entre ellas se encontraba un *Tobías* de Tiziano, una *Anunciación* del Veronés⁸⁹, un cuadro de la *Reina de Saba* de Jacome Tintoretto⁹⁰, una *Adoración de los Pastores*, de Palma, una *Venus y Adonis* de Paris Bordone⁹¹, y una *Santa Catalina* del Bassano, por



Jacopo Robusti detto Tintoretto, Tarquino y Lucrecia, Museo Nacional del Prado, nº 392, Madrid.

las que, sin embargo, pedía un elevado precio, que se pagaría justamente en el caso que se tratara de originales, ya que según la opinión de Sebastiano Bombelli -que conocía las pinturas- algunas de ellas eran copias, aunque eso sí, excepcionales. Era el caso del citado *Tobías* de Tiziano o la *Adoración* de Palma. Por ello Colens consideraba justa la rebaja de los precios, y se mantenía "quieto a ver si me busca [Giacomo Retano] lo qual dudo respeto de ser hombre acomodado, y es difícil comprar con conveniencia de quien no vende con un poco de nezesidad". El 20 de mayo le había ofrecido nueve doblas por la *Anunciación*, de las catorce que pedía; y la mitad de lo que se ajustaba por las de la *Reina de Saba* y la *Venus y Adonis*, es decir, cincuenta, aunque se podría alargar hasta sesenta⁹².

Este es un ejemplo del regateo que había a la hora de comprar un cuadro; en estos momentos no existen reglas fijas para determinar el precio "objetivo" de las pinturas, que, en la mayoría de los casos, dependen de estas tratativas entre los contrayentes. Esto no quiere decir que no existieran factores objetivos para ajustar su valor, como el autor de la obra, la calidad de la misma, su originalidad o "rareza" en la producción del autor, el tema y dimensiones, así como algo que cada vez adquiere mayor importancia: su *status*, es decir, la historia que ha ido recogiendo el cuadro desde que fue pintado, las condiciones en que se encargó, sus anteriores propietarios que hacían de ella una pieza emblemática⁹³.

Por otro lado, la estimación de la obra nos puede ayudar a determinar la calidad de la misma, aunque en más de una ocasión una muy buena copia era incluso más valorada que un original. Esto ocurre en el caso de las citadas piezas de Retano, que, aun siendo copias, no fueron desestimadas en la compra por los agentes del Marqués. De hecho, ante la negativa del propietario de bajar los precios, Colens recomienda a Su Excelencia que no deje pasar esta oportunidad porque, según los peritos, si valen lo que pide por ellas, y además existe otro posible comprador, de manera que no era conveniente dilatar más este negocio. A finales de julio, las tres pinturas de Tintoretto, Veronés y Bordone están listas para ser enviadas, no sin antes dejar al propietario que hiciera una copia de la *Reina de Saba*, ya que así se supliría la falta del "original"⁹⁴.

Ya hemos aludido a la importancia creciente que estaban adquiriendo las copias de obras de grandes maestros ante la falta cada vez mayor de originales en el mercado, hasta el punto de que carecían del significado "peyorativo" que gozan hoy en día, ya que por un lado eran una muestra de la pericia y formación del copista y, por otro, permitían "democratizar" el goce de determinadas piezas que eran inalcanzables para el resto de los coleccionistas. Algo muy distinto sería el caso de los "falsos"; es decir, copias de originales en los que hay un intención "fraudulenta" por parte del propietario de venderlos como auténticos, en

cuyo caso sí se produciría una estafa, lo que repercutiría sustancialmente en el precio de la obra.

Los agentes de Su Excelencia eran perfectamente conocedores del riesgo de engaño; más aún considerando el estado en el que se encontraba el mercado veneciano a inicios de los ochenta, en el que lo que se encuentra a la venta es "poco, caro y malo", y cada vez hay más pintores que se dedican a vender pinturas. De hecho, a partir de 1680, observamos cómo en la correspondencia de Colens las referencias a posibles obras a la venta son cada vez menores, de manera que incluso se deben buscar en Verona, Treviso o Vicenza. En esos años, Colens se dedica a concluir la negociación de aquellas que se habían comenzado a tramitar años antes, como era el caso de las pinturas de Roeta en poder del Conde Listio, las de Gaspar della Vecchia o los "vestigios del Tintoretto". Sin embargo, se lamenta de que ni siquiera es capaz de enviar a Su Excelencia dos cuadros al mes⁹⁵. De hecho, en 1681 y 1682, vemos cómo prácticamente siguen en escena las mismas pinturas que años antes había tenido entre manos Antonio Saurer y que había acabado rechazando. Ahora se ofrecen las mismas pinturas al agente del Gran Duque de Toscana, quien en algunos casos las llega a comprar. Son, por lo tanto, muy pocas las "nuevas" obras de interés en el mercado, y además, algunas de ellas, como era el caso de las del Conde Listio, estaban ya en "vías de trámite" por parte de grandes coleccionistas como el Emperador.

Existe un caso muy significativo en esas fechas, en relación con los intereses personales del Marqués a la hora de configurar su propia galería con obras específicas. Está claro que la Colección de Su Majestad era un modelo de referencia constante para el Embajador, así como el precedente marcado por su padre, Don Luis de Haro, en la formación de las Colecciones Reales⁹⁶. Había sido gracias a las negociaciones que éste había llevado a cabo en Inglaterra mediante su agente Alonso de Cárdenas, como consiguió para la Colección Real del Alcázar la serie de *Doce emperadores* que Tiziano había realizado para Federico Gonzaga, y había comprado el desafortunado Carlos I de Inglaterra⁹⁷. Ahora, Gaspar, con la intención de "imitar" el modelo paterno y la donación regia, se interesa por los preciados grabados de las pinturas, que eran especialmente estimados ya que

haviendose perdido el dibujo en el mar pasandole a Inglaterra como puede ser haya entendido V. E. no se han estampado mas de las que hasta entonzes estavan hechas; y la mas dellas paran en poder de pintores que la tienen en gran estimacion⁹⁸.

A pesar de todo, Colens había conseguido las estampas de las Emperatrices, que había dejado en depósito a la espera de lo que determinara Su Excelencia, y, mientras, procuraría encontrar las de los Emperadores "pues bien reconozco que unas sin otras no haran juego"⁹⁹.

Donde no existía el problema de falta de pinturas para atender a la demanda era en el caso del que hemos lla-



Paolo Veronese, Anunciación, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

mado "mercado secundario", que se surtía de obras a través de los *bottegghieri* quienes, debido al alza de la demanda, ponen a la venta sus pinturas, normalmente de pequeño tamaño, que cada vez iban teniendo más cabida en las colecciones vénetas¹⁰⁰, o bien a través de las obras flamencas que llegaban a Venecia por el comercio e intercambio estrechísimo con Flandes. En este mercado las obras eran de bajo precio, entre otras cosas, porque no era necesario pagar la estima indispensable del perito del mercado "elitista" y sus servicios

como intermediario: el mercado era "libre" y estaba a disposición de todos.

En el caso de las compras de nuestro Marqués del Carpio, debemos decir que sólo se puede rastrear de manera muy ocasional la presencia de sus agentes en estos "círculos", en parte para no desprestigiar ni "desestimar" el valor de las pinturas que adquirirían. En alguna ocasión Saurer dice al Marqués que ha visto

...tambien algunas pinturillas echas en Amsterdam de buena mano curiosas, de a tre, a quatro y cinco doblas por pieza, de a dos y tres quartas¹⁰¹,

comprará alguna para ver si es del gusto de Su Excelencia, ya que no tenía órdenes explícitas de que quisiera este género de pinturas; de hecho, como ya hemos visto, cuando le enviaron cuatro paisajes de Brill, no le habían gustado.

Si observamos el volumen de memorias de pinturas que, entre 1677 y 1682, los agentes de Carpio hacen llegar a Su Excelencia, vemos que prácticamente estaban dentro de lo que para Marco Boschini sería una representativa "galería veneciana". Dominan los grandes maestros del *Cinquecento* veneciano; sólo citan alguna pintura de la escuela boloñesa, como la famosa *Europa* de Guido Reni¹⁰², o alguna "al modo de Albano".

Podemos decir, por lo tanto, que los agentes de Carpio seguían las "formas" y medios comunes al resto de grandes coleccionistas europeos en Venecia: contactos con los mismos intermediarios y peritos, e interés por las mismas colecciones a la venta o pinturas emblemáticas. Sin embargo, no era fácil encontrar grandes colecciones con grandes pinturas a la venta, de manera que en muchas ocasiones llegaban a manos de los agentes de Su Excelencia memorias de colecciones de menor "envergadura", o, al menos, de "coleccionistas" o "propietarios de cuadros" no reconocidos. A pesar de que Boschini en 1660 sólo citaba 75 propietarios de cuadros, y se detenía en examinar veinte galerías, el número era mucho mayor; entre ellos había un elevado número de esos *homini novi* que intentaban alcanzar la identidad nobiliaria a través de la imitación de la práctica coleccionista; pero también los funcionarios, abogados, mercaderes y negociantes, y, por supuesto, los artistas¹⁰³.

Es el caso de las que les ha traído un "particular veneciano", un tal "Alessandro Filippi, tintor de canareggio", un "clerigo pintor", y en las que, sin embargo, no faltaban "supuestos" Tiziano, Tintoretto, Bellini, Palma o Bassano, y, sobre todo, pinturas de sus discípulos que, además, se podrían conseguir a bajo precio, aunque, en ese caso, los riesgos de fraude eran mayores. Por ello, había que andar con

pies de plomo tomando parecer de hombres practicos antes de ajustar pintura ninguna por leve que sea¹⁰⁴,

aunque aun así se daban casos de fraude al existir un acuerdo entre el vendedor y el perito.



Jacopo Robusti detto Tintoretto, Salomón y la Reina de Saba, Museo Nacional del Prado, nº 394, Madrid.

De cualquier modo, dentro del mercado lagunar, entre los canales, los *botteghieri* de artistas y las viejas colecciones de alcurnia veneciana, el coleccionismo de pintura no dejaba de estar sujeto a los caprichos de la fortuna y se convertía en un "arte de la posibilidad".

Notas

¹ Este artículo es parte del resultado de las investigaciones que estamos llevando a cabo en relación con nuestra tesis doctoral sobre las colecciones y mecenazgo artístico del VII Marqués del Carpio. Adelantamos ahora una pequeña muestra significativa del material que desarrollaremos en extenso en nuestra tesis. Agradecemos a Fernando Bouza la noticia de esta correspondencia que ya había comenzado a publicar en sus obras, así como a Linda Borean, Delfín Rodríguez y Elena de Santiago Páez. A la hora de transcribir documentos se han desarrollado todas las abreviaturas y se ha respetado la ortografía original. El cambio de folio se indica con dos líneas oblicuas. Se han utilizado corchetes para evidenciar las palabras que no se han podido transcribir, indicando su número de letras aproximado mediante asteriscos.

² Para el coleccionismo veneciano véase C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venecia, 1900; S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Florencia, 1965; K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI-XVII secolo*, Il Saggiatore (ed.), Milán, 1989; C. Justí, *Velázquez y su siglo*, Istmo (ed. castellana), Madrid, 1999, pp. 497-500; I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venecia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Saggi Marsilio, Venecia, 2000; O. Bonfair - M. Hochmann - L. Spezzaferro e B. Toscano (dir.) *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicati a Giuliano Briganti, Roma 19-21 settembre 1996, Roma, 2001; L. Borean e S. Mason (dir.), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Forum, Udine, 2002. Sobre las relaciones entre Venecia y España en el siglo XVII, véase G. Benzoni, "Venezia e a Spagna nel Seicento" en *Venezia e la Spagna*, Banca Cattolica del Veneto, Electa Spa, Milán, 1988, pp. 155-178. Sobre el coleccionismo de pintura veneciana en España en el siglo XVII véase F. Checa, *Tiziano y la monarquía Hispánica*, Nerea, Madrid, 1994, pp. 127-167 y 186-194 y M. Falomir Faus, *Los Bassano en la España del siglo de Oro*, Madrid, 2001.

³ La apreciación de las artes y la pintura se había convertido en el signo diferenciador de la nobleza frente al aumento de nuevos nobles que en el caso de España habían accedido al título gracias al favor regio y que en Venecia respondía a la venta de un importante número de títulos necesarios para costear la guerra de Candía (1644), con la consiguiente aparición de "homini novi". Véase F. Bouza, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal ediciones, Madrid, 1998, pp. 197-214; idem, *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el siglo de Oro*, Abada editores, Madrid, 2003.

⁴ En el siglo XVII se produce una corriente de neovenecianismo pictórico, que afecta asimismo a la obra de los principales artistas, como Rubens y Velázquez. F. Checa, 1994, pp. 127 y 186-194 [op. cit. n. 2].

⁵ K. Pomian, 1989, p. 133 [op. cit. n. 2]. Para las compras de pinturas venecianas con destino a colecciones inglesas, véase E. K. Waterhouse, "Paintings from Venice from Seventeenth century England: some records of a forgotten transaction" en *Italian Studies*, VIII, 1952, pp. 1-23 y J. Brown, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea (ed. castellana), Madrid, 1995, p. 230. Sobre el coleccionismo de pintura en Venecia en el siglo XVIII, véase F. Haskell, *Patronos y pintores*, Cátedra (ed. castellana), Madrid, 1980, pp. 275-374.

⁶ No existe un estudio que haya podido cuantificar la importancia de la presencia de los extranjeros en Venecia, así como la entrada y salida de pinturas de la Laguna. Esta presencia se veía aumentada en ciertas fechas, como el 15 de agosto, fiesta de la Asunción, con la celebración de la conocida feria de la "Sensa" o la "Assensa". C. A. Levi acusa a estos extranjeros de la "rapia" de obras de arte de Venecia, aprovechando la teórica decadencia con que se ha representado siempre este siglo. C. A. Levi, 1900, p. LXXXVII [op. cit. n. 2].

⁷ En un despacho del 6 de febrero del Embajador romano en Venecia, Antonio Barbaro, se da la noticia de que el "Marchese di Liche" estaba de viaje en Venecia en busca "della mediazione di quella Repubblica". Archivio di Stato di Venezia, Senato III segrete (da Roma), filza 189. Incluso durante los primeros meses de la Embajada, Carpio continúa efectuando viajes a Venecia para la negociación de las paces. Véase G. de Vito, "Il Rubens "pintado" da Luca Giordano; ma quando?" en *Ricerche sul '600 Napoletano. Saggi e documenti 1998*, Electa, Nápoles, 1999, pp. 122-124.

⁸ No era nueva la compra de pinturas en Venecia a través del Embajador español en la *Città della Laguna*, que se remonta incluso al siglo XVI; ahora, basta recordar al propio padre de Don Gaspar, Don Luis de Haro, o a Diego Velázquez, que se habían servido de la ayuda de los Embajadores venecianos para adquirir pinturas.

⁹ Antonio Saurer era el Secretario del Embajador español en Venecia, Antonio José de Mendoza Caamaño, III Marqués de Villagarcía; a su muerte, en febrero de 1679 se hace cargo de sus papeles y de continuar con los negocios en trámite para el Marqués del Carpio, su sobrino, Jorge Jeremías Saurer, hasta que le sustituye en el cargo Vicente Colens.

¹⁰ Debemos a Fernando Bouza el conocimiento de esta correspondencia que ya comenzó a publicar en F. Bouza, 1998, pp. 206-208 [op. cit. n. 3]; idem, *Corre Manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid, 2001, p. 180; véase también F. Checa, "Del gusto de las naciones" en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Cat. Expo. Palacio Real de Madrid y Aranjuez, Sociedad Estatal para la ayuda cultural Exterior, Madrid, 2003, pp. 33-34.

¹¹ Archivo General de Simancas, Estado, Libro 144, desde ahora, AGS, Est. Lib. 144. Carta de Vicente Colens al VII Marqués del Carpio, Venecia 1-VII-1679: "No tiene V. E. mal agente en el Marques [de Villagarcía] mi señor pues cada día me pregunta que ay de quadros y como a muchos que no le he enseñado ninguno, dize que me descuydo en servir a V. E. a que yo respondo que a causa es no creerme de ligero, pues en Venezia ay grandes Bellacos como lo he experimentado en las de dos ocasiones, que me la han querido pegar con algunos quadros que al parecer heran admirables y llegados a reconocer de quien// lo entiende, han sido copias muy malas, y que por esta razon voy con pies de plomo tomando parecer de hombres practicos antes de ajustar pintura ninguna por leve que sea; creo que V. E. aprovara esta precaucion y se ser-

vira de darselo a entender assi al marques mi señor para que no me culpe de omiso en lo que toca al servicio de V. E.”.

12 Sobre las copias véase K. Pomian, 1989, p. 134 [op. cit. n. 2] y I. Cecchini, 2000, pp. 213-215 [op. cit. n. 2].

13 Sobre la figura del *sensale* véase S. Savini Branca, 1965, p. 51 [op. cit. n. 2].

14 C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le Vite degli Illustri Pittori veneti e dello Stato*, F. Von Hadeln (ed.), Berlin, 1914-1924.

15 M. Boschini, *La carta del Navegar Pitoresco*, Venezia, 1660, A. Pallucchini (dir.), Venecia-Roma, 1966.

16 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 2-VII-1678. Citada por F. Checa, 2003, p. 33 [op. cit. n. 10].

17 *Ibidem*. Carta de Antonio Saurer al Marqués de Villagarcía, Venecia 3-XII-1678. “Devo assegurar a V. E. que estare attentissimo a todo lo que fuere del gusto, y satisfacion de V. E. quanto a estas cosas, y que si ay algunos autores en ellas que no plazen a V. E., el moderado precio i el deseo de que V. E. vea la pintura, me ha inducido a comprarlas, siempre con condicion de que si no gustasen, las mande V. E.olver para que restituyan el dinero”.

18 Sebastiano Bombelli o Mombelli (1635-1719). Formado en Udine, llegó a Venecia cuando se estaba desarrollando la corriente tenebrista por la que no se dejó seducir, y se detuvo sobre todo en el estudio y copia de las obras de Veronés, anunciando casi la ulterior corriente neo-veronesiana. M. Boschini lo recuerda entre el gran número de jóvenes que acuden a Venecia a estudiar pintura. M. Boschini, 1966, p. 586 [op. cit. n. 15]. Lo mismo dice de él G. Martinioni en 1663, y Sandrart, en 1683, que considera que hubiera sido un excelente pintor de historia al estilo de Veronés, si no se hubiera dedicado finalmente a la retratística, “perche da tutti era richiesto di ritratti per la singolare grazia di rendere la somiglianza e l'abilità di attirarsi le simpatie”. De hecho, fue reclamado por el Emperador, las Cortes de Florencia, Parma, Mantua... Véase R. Pallucchini, *La pittura Veneziana del Seicento*, I, Alfieri, Milán, 1981, pp. 305-309.

19 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Vicente Colens al VII Marqués del Carpio, Venecia 12-VIII-1679: “...haviendo participado al marques [de Villagarcía] mi señor la intencion que tenia de comprar los quatro países del Bril por parecerme excelente y tener la aprovazion de Bombeli y otros pintores, me mando S. E. los trajese para verlos como lo execute, y haviendolos reconocido se conformo// con el parecer de los pintores dicendome que de ninguna manera dexase de quedarme con ellos por ser una de las mas lindas cosas que he visto en mi vida no obstante que no me hallase con orden de V. E. pues tenia por cierto havian de ser de mucho agrado de V. E.: le he ofrecido al dueño hasta 65 doblas, pero no da olvidos a ellas haviendo solo bajado 20 de las 100 que pidieron y de las 80 dize que no quitara un sueldo; Bombeli me aconseja que no repare en diez doblas mas a menos, pues en las 80 compro muy barato con que me he resuelto a decirle a este hombre dueño de los países que los tenga por mi quenta dandoles dos doblas en señal, no haviendo// tras todo querido a darle las 80 doblas hasta recibir orden de V. E., pues quando no inclinare V. E. a ellas, no se va a perder mas que lo que se le ha dado de señal, y assi aguardare a lo que V. E. fuese servido de mandarme de este particular”.

20 *Ibidem*. Carta de Vicente Colens al VII Marqués del Carpio, Venecia 30-IX-1679: “...no dexo de quedar vien disgustado de que los quatro países de Bril no hayan merezido el agrado de V. E. a quien puedo assegurar que los tome constreñido del marques [de Villagarcía] mi señor y de haverme dicho Bombeli que heran quatro piezas de todo primor y dignas de que V. E. las tuviese en su Galeria; yo me enmendare de aquí adelante procurando embiar a V. E. cosas de gusto sobre que no pierdo tiempo en mis diligencias”.

21 Sobre el estado del mercado veneciano de pinturas en el siglo XVII y tipo de obras a la venta, véase I. Cecchini, 2000, pp. 191-263 [op. cit. n. 2].

22 M. Boschini, 1966 [op. cit. n. 15].

23 G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da Francesco Sansovino (...) con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città fatte & occorse dall'Anno 1580 sino al presente 1663 da don Giustiniano Martinioni (...)*, Venecia, 1663.

24 C. Ridolfi, 1914-1924 [op. cit. n. 14].

25 Véase W. Brulez, *Marchands Flamands à Venise, I (1568-1605)*, Bruselas, 1965; W. Brulez y G. Devos, *Marchands Flamands à Venise, II (1606-1621)*, Bruselas, 1986; D. Banzato, “Sulla fortuna dell'arte fiamminga et olandese del Seicento nell'area veneta” en *Fiamminghi. Arte fiamminga ed olandese del 600 nella Repubblica Veneta*, C. Limentani Virdis e D. Banzato (dir.), Milán, 1990.

26 M. Boschini, 1966, p. 256 [op. cit. n. 15].

27 *Ibidem*, p. 263: “Dei veneziani questa è l'opinione; / Che chi no sa forar un gran quadron, / El resto sia fandonie e cantafolle”, asimismo, critica la moda de coleccionar pinturas de género, bodegones, floreros. *Ibidem*, p. 264.

28 Para el significado de la pintura veneciana en las Colecciones Reales desde tiempos de Carlos V, véase con bibliografía F. Checa, 1994 [op. cit. n. 2].

29 Citado por F. Bouza, 2001, p. 180, n. 4 [op. cit. n. 10]. La pintura había resultado al final ser copia de un original en poder de un mercader flamenco; desconocemos si se puede identificar con la pintura que se inventaría en 1682 y se envía a España en enero de 1686: “un quadro che rappresenta un ritratto di un satiro con ghirnalda di hellera in testa, di mano di Raimbrant di palmi 2 1/2 e 2 con sua cornicia di color di noce e filettata di oro stimato in 40”. Archivo de la Casa de Alba, Madrid, desde ahora ACAM- C° 302-4, fol. 102 r. Publicado por M. Burke y P. Cherry, *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, The Paul Getty Trust, California, 1997, p. 763.

30 “Otro [cuadro] con una caveza de un hombre con una gorra puestta y con una sarta al cuello y una pendiente la oreja original de mano de Reymbram olandes de tres quartas en quadro en mil reales”, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, desde ahora AHPM protocolo 9819, fol. 1010. Publicado por M. B. Burke y P. Cherry, 1997, p. 834 [op. cit. n. 29].

31 En una carta del 30 de mayo de 1682, Vicente Colens le informa que, debido a las dificultades de mercado para encontrar pinturas de originales, le han ofrecido un lote de pinturas de autores modernos, “a saber Pedro de la Becha, cavallero Libari, Carlo Loto, Beloti, el Marques Porron y otros muchos; seran hasta 75 piezas de quadros de diferentes historias; pero// muy bien dibujados, buenos colores y todos de un mismo tamaño, y hazen hermosissima vista; (...) V. E. se sirva de mandarme dezir lo que gusta en este particular, asegurando a V. E. que a mi corto entender para cosa moderna no se puede mejorar”. AGS, Est., Lib. 144.

32 Para Pietro della Vecchia ver con bibliografía precedente B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Florencia, 1990.

33 Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, desde ahora ASF, MP, filza 1574, fol. 773. Publicado por M. S. Alfonsi, “Cosimo III de' Medici e Venezia. I primi anni del Regno” en L. Borean y S. Mason (dir.), 2002, pp. 265-301 [op. cit. n. 2]; véase p. 274, n. 28.

34 Véase S. Savini Branca, 1965, pp. 52-59 [op. cit. n. 2].

35 AGS, Est., Lib. 145. Carta de Vicente Colens a Carpio, Venecia 29-XI-1681: “...es bien cierto que ningun hombre de esta ciudad ha arrivato al conocimiento del Becha en materia de pintores antiguos, y que quando el asegurava una cosa por original, se podia entrar en ella a ojos zerrados y sin el menor escrupulo de que tengo muchos exemplares...”.

36 La muerte de Pietro della Vecchia fue muy sentida por Saurer, quien informa de ello a Carpio en una carta el 5-IX-1678: “...Pedro Vecchia esta mui malo, se muere; perdemos un hombre de bien, inteligente, y famoso en su arte, de edad de 76 años, heredale un ijo, que le ba imitando de quien me valdre en las ocasiones porque no ay otros de quien fiarse tan enteramente, como se azia con su padre...”.

37 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 17-XII-1678: “... aunque Gaspar Vecchia me dijo despues de la muerte de su padre que pensava ver a Roma, partio sin decir nada a nadie; el es mozo, y el clerigo un chorlito, de cuya pintura no hacen aquí caso”; una semana más tarde añade “... Con grande curiosidad atiendo a Gaspar Vecchia y al Preticillo, V. E. a echo mui bien en avisarme lo q(ue) ha pasado porque es cierto procurare no me engañen, y quede V. E. servido, como es justo y claro”.

38 En el inventario de pinturas de la Reina Cristina de Suecia de 1689 se registraba: “Un quadro di Danae in letto ignuda la maggior parte (...) opera famosa del Correggio in tela a giacere, alta palmi sei e un terzo e larga palmi sette e mezzo, con cornice dorata liscia alla romana”. Publicado por M. Campori, *Raccolta di cataloghi e inventari inediti*, vol I, Módena, 1870, ed. facsimil 1987, p. 241.

39 Sobre la *Danae* véase con bibliografía *Cristina di Svezia: le collezioni reali*, Cat. Expo. Roma, Fondazione Memmo, Electa, Milán, 2003, pp. 166-170; C. Gould, *The paintings of Correggio*, Faber and Faer, Londres, 1976, pp. 270-271; M. Fabiński, “A fresh look at Correggio's Danae and its figural sources” en *Paragone*, 3ª serie, 8-9-10, luglio-novembre, 1996, pp. 90-107; idem, *Correggio. Le Mitologie d'amore*, Silvana editoriale, Correggio, 2000, pp. 85-98. Con motivo de la restauración de la obra, se ha publicado un estudio de la misma, *La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio*, restaurato a cura di Maria Grazia Bernardini, Multigrafica editrice, Roma, 1991.

40 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer al VII Marqués del Carpio, Venecia 27-I-1678: “...Gaspar Vecchia vino ayer a verme diciendo acia poco se

avía apeado. Me trujo su carta de V. E. de 10 del pasado molido el y su Prete de los caminos, y de la mar incostante, i contrarios vientos, aviendose detenido en Ancona mas de 25 dias essagero mucho las onras que recibio de V. E., su grandeça, affabilidad, y modo de atraer a su devocion los animos de todos, su grande inteligencia universal, y la curiosidad con que tiene S. E. los aposentos de pinturas. Llego a la que tiene la Reyna de Suezia// y afirmando que era cosa mui buena en que diera hallar defectos, pero que en su Danae [no?] halla ninguno, o a lo menos, se puede tachar muy poco, y que juzga son todos originales de Corregio”.

41 *Ibidem*. Carta de Antonio Saurer, Venecia 1-I-1678: “[...] La Danae que tienen el Vecha viene de Mantua donde estaba el corregio despues del despojo de los Prin[*] de Corregio, y puede ser que envasen a Praga copia de lo que azia el autor, y con el saco, se la llevasen al emperador, por cosa excelente como es, no negando el Vecha que puede ser original, pues no ay duda que el autor hizo tres, y jura el Vecha que su suegro discipulo del Corregio la eredo, y a el se la dio en dote, creyendola por de las mas originales mano propia del corregio mismo, dijome que vale mil doblas, y que si le dieran setecientas la dejara de mala gana. Yo voi diestro con el, y si le pudiera reducir a que la dejara por 250, me parece que pudiera contentarse, y V. E. quedar con esta satisfacion; sobre que olgare me diga// algo V. E.”

42 Pietro Liberi (1614-1687) es uno de los artistas que representa la interpretación barroca del arte veneciano. Hombre culto, hablaba varias lenguas, se rodeó de la mejor sociedad veneta, residía en un suntuoso palacio en el Gran Canal y consiguió ser nombrado caballero de San Marco. Viajó a Viena al servicio del Archiduque Leopoldo Guillermo. Nos interesa especialmente porque encarna el tipo de “inteligente de pintura”, que se diferencia de los “bassi pennelleggjatori” que poblaban la *città della Laguna*, fue uno de los responsables de la creación del Colegio de Pintores de Venecia, y, por lo tanto, del reconocimiento de su profesión. Véase C. Donzelli y G. M. Pilo, *I Pittori del Seicento Veneto*, Rime Bandron (ed.), Florencia, 1967, pp. 30-31; R. Pallucchini, I, 1981, pp. 196-197 [op. cit. n. 18]. U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del'600*, Rimini, 1996.

43 Johann Carlo Loth (1632-1695), pintor bavarese, se formó con su padre, discípulo de Saraceni, y comenzó a desarrollar un tipo de tenebrismo “caravaggesco” que enlaza en Venecia con el importado por el Giordano “Riberesco”, por Langetti y Zanchi. Véase G. Ewald, *Johann Carlo Loth 1632-1698*, Amsterdam, 1965; R. Pallucchini, 1981, I, pp. 259-264 [op. cit. n. 18]. Sin embargo, nos interesa más el reconocimiento que tenía en Venecia como entendido de pintura y “copista miniaturista” de obras de Tiziano y Veronés que elogiaba Boschini, a pesar de estar en contra del naturalismo de éste y de los tenebristas. M. Boschini (ed.), 1966, p. 592 [op. cit. n. 15].

44 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 29-I-1678: “...he discurrido con Pedro Vechia sobre la Danae y diciendole que si es original se le podrian dar 250 doblas y si es copia se le daria mucho y si es original, mui poco; que el la exponia a los mas peritos del arte, y estara a lo que digeren. Que el save mui bien que esta pieza no a salido de Mantua donde el Correggio pintava; que la compro el Renieri, su suegro, de los erederos, que la conservavan como joya, y que a el se la dieron en dote, con que no se concluyo nada, y yo, en saliendo de casa, tendre cuidado de que el cavallero Liberi, Loth, Mombeli i otros, vengan a verla, y a dezir su parecer; conforme el qual me governare, y dare quenta a V. E. antes de concluir nada”.

45 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 5-XI-1678.

46 Mateo del Teglia informa al Gran Duque el 29-III-1679 que “Si trova qui un quadri in vendita con costante opinione che sia di mano originale del Coregio, ma perché un simile ne ha la Regina di Svezia in Roma, questo ne perde il pregio, forse per la sola cagione di essere in mano a persona ordinaria”. ASF, MP, filza 1574, fol. 282. Publicado por M. S. Alfonsi, 2002, pp. 261-301 [op. cit. n. 33]; véanse pp. 285-286 y doc. 12, p. 299.

47 Teglia se dirige a Sebastiano Bombeli, quien prefiere no opinar acerca de la autoría de la pintura, ya que atendía también a otros coleccionistas interesados en ella; acude entonces al caballero Liberi, quien la estima auténtica.

48 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Vicente Colens, Venecia 1-VII-1679: “...me// ha asegurado Sevastian Bombeli que tal pintura no es original, aconsejandome no entre en conçierto ninguno della hasta dar quenta a V. E. por si no huviere llegado a su noticia esta particularidad en cuya inteligencia me estare quieto esperando lo que V. E. fuere servido de resolver”.

49 Se han localizado varias copias en el mercado anticuario: Robert Undy Sale, Christie's, 2º día, 19-V-1804; Walsh Porter Sales, Christie's, 14-IV-1810, lote 52 y 6-IV-1816, lote 93. En cualquier caso, el éxito de la *Danae* se refleja en el elevado número de grabados que existen de la composición. Véase M. Miraglia, “Le incisioni dalla Danae presso la Calcografia Nazionale di Roma” en *La Danae e la pioggia d'oro...*, 1991, pp. 27-39 [op. cit. n. 39]; M. Mursini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nelle stampa, di riproduzione fra Cinquecento e Ottocento*, Federico Motta Editore, Milán, 1995.

50 W. Prinz, “Del Sera Paolo” en *Dizionario Biografico degli italiani*, 38, Roma, 1990, pp. 289-292.

51 Una parte de ella fue adquirida por el propio Cardenal Leopoldo, M. Boschini, p. 395 [op. cit. n. 15].

52 J. Fletcher, “Marco Boschini and Paolo del Sera Collectors and Connoisseurs of Venice” en *Apollo*, CX, 1979, 213, pp. 416-424; M. Muraro, “Studiosi, collezionisti e Opere d'Arte Veneta dalle lettere a Cardenal Leopoldo de Medici” en *Saggi e memorie di Storia dell'arte*, 4, 1965, pp. 65-83; S. Meloni Trkulja, “Leopoldo de Medici collezionista” en *Paragone*, 307, 1975, pp. 15-38; L. y U. Procacci, “Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo di Medici” en *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 4, 1965, pp. 85-113; G. Chiarini D'anna, “Leopoldo de Medici e la sua raccolta di disegni” en *Paragone*, XXVI, settembre, 1975, pp. 38-64.

53 Para la colección de Paolo del Sera, véase C. A. Levi, 1900, I, pp. LXXV-LXXVI [op. cit. n. 2]; y S. Savini Branca, 1965, pp. 111-112 y 277-279 [op. cit. n. 2].

54 ASF, Carteggio d'Artisti, reg. 5. Carta 28-III-1648. Publicada por I. Cecchini, 2000, p. 215 [op. cit. n. 2].

55 Las pinturas fueron secuestradas por los acreedores del agente, y tasadas por su amigo M. Boschini (17-VIII-1675). Muchas de ellas salieron a subasta en octubre de ese año. Véase L. y U. Procacci, 1965, p. 106 [op. cit. n. 52].

56 Antes de su muerte, Paolo del Sera había ofrecido en 1671 la pintura al Gran Duque Cósimo III. Véase M. S. Alfonsi, 2002, p. 269 [op. cit. n. 33]. En la estima que hace M. Boschini en 1675 dice que se había interesado también vivamente por ella el Duque de Mantua: “...contiene l'Europa sopra il Toro, con diverse compagne e due amorini, qual quadro, per il mio intendere, è di Paolo Veronese e delle sue cose rare, e ben conservato; del qual quadro, vivendo il signor Paolo, mi fu fato esibire da un Genovese due milla ducati, ma lui ne voleva tre milla, et poi dopo il già Eccellentissimo Signor Duca di Mantova, padre del vivente, mi fece ancor lui trattar di detto quadro e gliene haverebbe anco due milla e cinquecento; ma la Parca li tronco la vita mentre eravamo in stato di conclusione; e così resto il negozio inconcluso...”. L. y U. Procacci, 1965, pp. 106-107 [op. cit. n. 52]. El original de Paolo Veronese había sido ejecutado para el senador Jacopo Contarini (C. Ridolfi, 1914-1924, p. 337 [op. cit. n. 14]), y trasladado al Palazzo Ducale de Venecia en 1713 como donación de Beruccio Contarini, donde se encuentra actualmente. Existen muchas copias del tema, tanto contemporáneas, como posteriores; entre ellas, la mejor es la conservada en Pinacoteca Capitolina de Roma. Otros ejemplares en Belgrado, Courtheron, Dresde, Helsingborg, Michigan, Philadelphia, o Viena. Véase con más bibliografía T. Pignatti y F. Pedrocco, *Veronese*, vol. II, Electa, Milán, 1995, pp. 357-359.

57 El lienzo fue ofrecido a Saurer en septiembre de 1678. Desconocemos qué ocurrió al final con la obra, y si verdaderamente fue adquirida, ya que no aparece registrada como tal en los inventarios de Carpio; además volvemos a encontrar que, en septiembre de 1681, el primogénito de Paolo del Sera, Ferdinando Cosimo del Sera, se la ofrece al Gran Duque junto con otros del Guercino y de Tinelli. Las negociaciones se dilatan, y parece ser que, finalmente, el cuadro de Morón es adquirido por Cósimo III. En la actualidad, la obra se encuentra en la colección de los Uffizi, atribuida a escuela veneciana del siglo XVI. Véanse S. Meloni Trkulja, *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florencia, 1979, p. 1003, A875 (inv. 1890/898); y M. S. Alfonsi, 2002, pp. 287-288 [op. cit. n. 33].

58 A pesar de que el propio Paolo del Sera había reconocido que a veces había comprado copias, cuando su hijo Ferdinando Cosimo intenta venderse las al Gran Duque, le asegura que “il mio padre non comprava se non cose rare, e non copie”. ASF, MP, f. 1575, fol. 1123. Publicado por M. S. Alfonsi, 2002, p. 287 [op. cit. n. 33].

59 Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689) había heredado la colección de pintura que comenzó su tío Girolamo I en 1654 y que continuará después su hijo Filippo, Principe de Paliano. Sobre la colección de pintura véase E. A. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, A. Cera Sones, (dir.) The Provenance Index Getty Art History, 1996. La pintura no fue adquirida por el Condestable, ya que no figura en los inventarios. Notas biográficas en la voz de G. Benzioni en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, pp. 353-361.

60 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Vicente Colens, Venecia 8-VII-1679: “... Haviendo hecho algunas diligencias per la Europa que V. E. me a mandado le busque, me dizen los Lazari no ay aqui otra como la que tiene un mercader llamado Piatì sobre que escrivio a V. E. Saurer, dizen que es muy linda; el precio son 3000 ducados desta moneda y que vaxaran muy poco o nada y es de Pablo V. E se sirva de mandarme advertir lo que tubiere por bien”.

61 Sobre los Pisani, véase R. Gallo, “Una famiglia patrizia. I Pisani ed i Palazzi santo Stefano e di Strà” en *Archivio Veneto*, XXXIV-XXXV, 1944, pp. 65-228; K. Gottardo, “Non voglio che li Beni [...] si possimo mai vendere, alle-



Paris Bordone, Pareja de Amantes, National Gallery, NG 637, Londres.

nare, permutar", "L'eredita del Procuratore di san marco Alvise Pisani" en L. Borean y S. Mason (dir.), 2002, pp. 233-263 con bibliografía precedente [op. cit. n. 2].

62 Pasquale de Rossi (Pasqualino Rossi) (1641-1725), pintor autodidacta según el Padre Orlandi, "da se imparo il disegno, e dipingere dal copiare, e recopiare opere veneziane, e romane". P. A. Orlandi, *L'Abecedario Pittorico dei Professori piu Illustri in Pittura, scultura e architettura (...)*, Firenze, 1738, p. 1035. Pronto se trasladó a Roma, donde fue admitido en 1668 entre los Virtuosi del Pantheon, y dos años más tarde en la Academia de San Luca. Véase R. Pallucchini, 1981, I, pp. 289-290 [op. cit. n. 18].

63 Efectivamente, según C. Ridolfi, la pintura de Veronés fue ejecutada para "Casa Pisana" (C. Ridolfi, 1914-1924, p. 337 [op. cit. n. 14]); de allí pasa a Palazzo Pisani Moretta a San Polo, y se vende a la National Gallery de Londres en 1857, donde se conserva en la actualidad (236 x 475 cm). Existen varias copias. Véase T. Pignatti y F. Pedrocchi, 1995, II, pp. 283-284 [op. cit. n. 56].

64 Véase M. S. Alfonsi, 2002, pp. 277-278 [op. cit. n. 33].

65 *Ibidem*, n. 12. Gemäldegalerie de Dresde (nº inv. 243); F. Algarotti, *Opere scelte*, III, Milán, 1823, pp. 159-160. La obra fue grabada por Valentino Lefèvre. Véase V. Lefèvre, *Opera selectiora quae Titianus Vecellius Cadubrensis et Paulus Calliari Veronensis inventarunt et pinxerunt...*, Venetiis, 1682, n. 50.

66 Sobre la fortuna de los bienes de Domenico Tintoretto a su muerte, véase C. Ridolfi, *Le vite dei Tintoretto da le meraviglie dell'arte overo le vite degl'illustri pittori veneti e dello stato descritte dl cavalier Carlo Ridolfi*, Venezia, 1648, Filippi (ed.), Venecia, 1994, p. 123, así como su testamento publicado en el apéndice de esa edición pp. 132-134.

67 Véase el testamento de Ottavia Robusti, publicado en G. Keller (dir.), 1994, pp. 137-140 [op. cit. n. 66].

68 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 15-X-1678: "Los vestigios que an quedado en casa del gran Maese Jacome Tintoretto, es un quadro grande con diversas cavezas, cinco de su mano, y el resto de Domingoff ijo en medio deste quadro avia una caveza escelente, y se la robaron cortando el quadrado de la tela i encajonando otra, con que esta imperfecto todo, pero se pudiera cortar lo bueno. Piden mucho, y yo no e mostrado deseo de averle. Todo lo demas que ay son Duxes, Senadores, algunas pinturas, retratos de patres y propios, todos de mano de Domingo Tintoretto ijo de Jacome. Es la mayor lastima del mundo ver aquella casa, y el aposentico donde era el estudio, que valia tesoros, y por el mal governo del yerno de Domingo, que aun vive i tiene zerca de noventa i seis años queda sin cosa remarcable, porque lo bueno o lo a dado, o se lo an robado diestros picaros".

69 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Vicente Colens, Venecia 27-V-1679.

70 AGS, Est., Lib. 145. Carta de Vicente Colens, Venecia 25-X-1681.

71 Según C. Ridolfi, Jacome Tintoretto no se ayudó de taller o discípulos en sus obras. Véase Baron Von Hadeln, "Originals and replicas from Tintoretto's studio" en *The Burlington Magazine*, XLIII, 1923, pp. 286-287.

72 Para M. Burke, la presencia de tan elevado número de Tintoretos, hasta 170, en la colección de Don Gaspar, respondía al conocimiento que tuvo de su obra a su paso por Venecia. M. B. Burke, *Private collections of Italian Art in Seventeenth Century-Spain*, UMI Dissertation Services Michigan, 1999 (tesis doct. 1984), p. 153.

73 Pudiera estar relacionado con Giovanni Battista Rovetta (c. 1595-1668), que fue Maestro de la Capilla de San Marcos. Véase F. Abbiati, *Storia della musica*, Milán, 1941.

74 La composición de la *Magdalena Penitente* de Tiziano gozó de gran fama, de manera que fue muy reproducida. C. A. Levi ya documentaba la existencia de algunas Magdalenas que "viene del Tiziano" en las galerías venecianas, como la de Andrea Tasca Veneciano. Se conocen varias "versiones" con sus respectivas copias: Palazzo Pitti Florencia -de la que deriva la de Carpio-; museo de Capodimonte de Nápoles -de Alejandro Farnese-; Hermitage de Leningrado -de la herencia del pintor-; Sacristía de El Escorial, perdida, comprada por Felipe II y copiada después por Giordano. Véase con más datos y bibliografía, H. Wethey, *The paintings of Titian. I, the religious Paintings*, Phaidon, Londres, 1969, pp. 143-151; M. Mancini, "I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna" en *Venezia Cinquecento*, VI, nº II, 1996, pp. 163-179 y M. Falomir, "Tiziano réplicas" en *Tiziano*, Cat. Expo. Museo del Prado, Madrid, 2003, p. 81.

75 Ridolfi citaba en su vida de Tintoretto "in quella [casa] de Priuli à Santa Maria Nuova vedesi un San Girolamo ignudo quanto il naturale". C. Ridolfi, 1994, p. 83 [op. cit. n. 66].

76 C. Ridolfi citaba varias versiones del tema en las colecciones de Niccolò Renieri, que puede identificarse con la conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, nº 689, 1994, p. 85 [op. cit. n. 66]. Véase R. Palluchini y P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Electa, Milán, 1990, p. 173. También cita las existentes en casa del senador Lorenzo Delfino y en casa de los Señores Domenico e Luigi Barbarighi. C. Ridolfi, 1994, p. 81 [op. cit. n. 66]. Asimismo, tenemos que recordar que Palomino alude, entre las pinturas compradas por Velázquez en Italia, las "de un techo de historias del Testamento Viejo de mano de Jacobo Tintoretto", que formaban un conjunto de ocho, y entre las que se encontraba una versión del tema. A. Palomino, *Vidas*, N. Ayala Mallory (ed.), Alianza, Madrid, 1986, p. 173. Véase F. Checa, 1994, pp. 146 y 278-279 [op. cit. n. 2]; S. Salort, *Velázquez en Italia*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, p. 130. *Susana y los Viejos*, Museo del Prado, óleo sobre lienzo, 58 x 116, nº 386.

77 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 1-I-1678: "Me vere con Pasqualino ermano de Juan Bautista Rossi para descubrir la intencion del Roeta sobre los quadros del Tintoretto, Susana, y san Geronimo; pero sospecho se vayan de acuerdo por saverse ya por el que V. E. los desea, y ser el Roeta hombre que no ha menester. Yo envidio que el retrato de muger que tiene en su casa no este en la de V. E. porque es cosa muy como de tiziano".

78 De hecho, el 12 de marzo de 1678, Roeta ya ha reducido a la mitad el precio original de las 1.100 doblas que pedía por sus siete pinturas de Tintoretto, Bassano y Tiziano; entre ellas, la famosa *Dánae* del Vecellio. Finalmente, se las acaba "arrebataando" el Conde Listio, que estaba a "la caza" de las pinturas por las que se interesaba el Marqués.

79 AGS, Est., lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 22-X-1678.

80 Efectivamente, la obra estaba realizada en papel, y se puede identificar con la que en la actualidad se conserva en la colección del Duque de Portland en la Welbeck Abbey en Nottingham (47'3 x 36 cm), que fue adquirida por el I Duque de Portland a la muerte de Don Gaspar. Véase Duke of Portland, *Cataloghe of the Pictures belonging to his Grace the Duke of Portland, at Welbeck Abbey*, Londres, 1894, p. 14, nº 48; idem, *Catalogue of the pictures belonging to his Grace the Duke of Portland*, Cambridge, 1936, nº 14. Citado por E. Wethey, 1969, p. 144 [op. cit. n. 74]. Aparece ya en el inventario romano de 1682 (publicado por M. B. Burke, y P. Chery, 1997, p. 756 [op. cit. n. 29]) y en el napolitano de 1687 con el número 511: "Un quadro, che rappresenta una Madalena, che piange fatta per modello dell'altra fatta del naturale di mano di Tiziano di palmi 2 e 1 poco piu". ACAM, Cº 217-12, p. 60; de la obra, realizó un grabado Arnold van Westerhout con la dedicatoria al Marqués del Carpio, del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Palacio Real, *Colección de grabados de Tiziano y Correggio por diferentes grabadores IX-M.10*. M. Mancini, "Participar con las palabras, participar con las imágenes: Antiguos y modernos, ¿un debate geográfico?" en *Las Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Cat. Expo. Palacio Real de Madrid y Aranjuez, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2003, p. 148, n. 57. A su vez, Sebastiano Resta había "peritado" un dibujo de lo mismo en la colección de Clemente XI Albani, señalando en el reverso que había visto una similar en la colección de Carpio. Véase S. Prospero Valentí Rodino, "Postille a Padre Sebastiano Resta" en *Paragone*, nº 621, noviembre año LII, 2001, p. 73 y n. 42.

81 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 28-I-1679.

82 Se trataba del Barón Ottavio de Tassis, "Camariere della Chiave d'oro" de Su Magestad Cesárea y general de correo imperial en Venecia, amigo de Marco Boschini, y también coleccionista. M. Boschini, 1966, p. 352 [op. cit. n. 15] y G. Martinioni, 1663, p. 377 [op. cit. n. 23].

83 Se citaba un lienzo del mismo tema en las Colecciones Reales entre los salvados del incendio del Alcázar de Madrid en 1734; conservado en el Museo del Prado, nº 392. Véase F. Checa, 1994, p. 287 [op. cit. n. 2].

84 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 31-XII-1678.

85 No hemos podido documentar la personalidad de los hermanos Lazzari, Miguel y Antonio, que actuaron como peritos de arte para las compras de Vicente Colens. M. Boschini cita la casa de un tal Domenico Lazzari, amigo del pintor Pietro Liberi, en la que "ogni figura xe maravegiosa", pero que también nos es desconocido. M. Boschini, 1966, p. 529, n. 14 [op. cit. n. 15].

86 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Vicente Colens, Venecia 5-VIII-1679.

87 Cuando a la muerte del VII Marqués del Carpio se produce la dispersión de su colección para el pago de deudas y se realiza una nueva estima de algunas de las pinturas en pago, se reconocen como de la "escuela de Tintoretto". Tratamos este argumento en nuestro artículo "Noticias sobre la historia de una dispersión: el Altar de pórfito del VII Marqués del Carpio y un lote de pinturas", en *Ricerche sul'600 napoletano*, 2003-2004, Electa, Nápoles, 2004.



Grabado según Dufflos, Estampas de Julio César y César Augusto, en la obra *Caessarum effigies*, Real Biblioteca, Sign. VIII-M-19, Madrid, Patrimonio Nacional.

88 En España, se reconocía sobre todo el peritaje y la estima de obras que realizaban los Pintores Reales, como era el caso de Juan Carreño de Miranda, quien se ocupa de supervisar la pinturas que llegan de Venecia a las colecciones de Liche; incluso llega a opinar que el juicio de los peritos italianos era errado, y que habían vendido a Su Excelencia copias por originales. Sobre las tasaciones de Carreño, véase J. L. Barrio Moya, "El pintor Juan Carreño de Miranda, tasador de grandes colecciones artísticas", en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 1985, pp. 199-213.

89 Recordar que entre las pinturas de la Colección Real expuestas en El Escorial, se encontraba una pintura del mismo tema. Véase B. Bassegoda, *El Escorial como Museo (...)*, Memoria Artium, Barcelona, 2002, p. 145.

90 Existen varios ejemplares de la obra que se aceptan en mayor o menor grado como originales juveniles del Tintoretto, en la Gallerie dell' Accademia di Venezia, en Greenville, en el castillo de Chenonceaux (Tours)... Véase R. Pallucchini y P. Rossi, 1990, pp.148-149, 151 y 243 [op. cit. n. 76]. Existía una versión del tema entre las ocho pinturas adquiridas por Velázquez en Venecia citadas por Palomino, conservadas en el Museo del Prado. Véase n. 75. F. Checa, 1994, pp. 146 y 278-279 [op. cit. n. 2]. *Salomón y la Reina de Saba*, Museo del Prado, óleo sobre lienzo, 58 x 205, n.º 394.

91 Véase G. Canova, *Paris Bordon*, Alfieri (ed.), Venecia, 1964. La pintura se registra posteriormente en el inventario napolitano de Carpio en 1687 como: "496.- Un quadro, che rappresenta Adone, e Vener colcati [sic] in terra et Amore appoggiato ad un Albero, che dorme di mano di Paris Bordon di p[al]mi 8, e 4 in c[ir]ca".

92 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Vicente Colens, Venecia 20-V-1679. Al final, compró las tres pinturas por 95 doblas.

93 Véase I. Cecchini, 2000, pp. 236 y ss. [op. cit. n. 2].

94 Era frecuente cuando se sacaban a la venta de pinturas de estimado valor con motivo de una herencia que se encargaran copias de las mismas para "mantener" la "presencia" de éstas en la colección. En Venecia, las colecciones se han transmitido a lo largo de generaciones y sólo a partir del siglo XVIII podemos decir que se produce una "dispersión" más generalizada. K. Pomian, 1989, p. 133 [op. cit. n. 2].

95 AGS, Est., Lib. 145. Carta de Vicente Colens, Venecia 22-III-1681: "...no se señor a que atribuir// la esterilidad que aquí se experimenta en quadros, pues no ay nadie que quiera deshazerse dellos ni veo que me bienen a buscar como a los prinzipios que me hazian continuas instancias para que se los sacase de casa y los llevase al registro de quien yo quisiere. Cosa que me tiene

arto mortificado porque yo quisiera embiar a V. E. a lo menos dos piezas cada mes; no dexo por eso de hazer mis diligencias y las continuare siempre con todo desvelo desseando azertar a servir a V. E. ...".

96 Sobre el coleccionismo de Don Luis de Haro véase M. B. Burke, 1999, pp. 101-129 [op. cit. n. 72]; J. Brown, 1995, pp. 95-145 [op. cit. n. 5]; J. Brown y J. H. Elliott, *La Almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Cat. Expo. Museo del Prado, Madrid, 2002, con bibliografía.

97 G. Gronau, "Die Cäsarenbilder von Tiziano" en *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1908; F. Valcanover (dir.) *Tutta la pittura di Tiziano*, vol. 1 (1488-1545), Rizzoli (ed.), Milán, 1960, p. 86. La serie ocupaba la parte alta de la Galería de Mediodía del Alcázar madrileño; desafortunadamente, ardieron en el incendio de 1734.

98 AGS, Est., Lib. 145. Carta de Vicente Colens, Venecia 28-VI-1682.

99 En la Real Biblioteca de Palacio se conserva la estampa de estas pinturas ejecutada por Dufflos. BRP- CAESSARUM EFFIGIES, VIII-M-19.

100 K. Pomian, 1989, p. 138 [op. cit. n. 2].

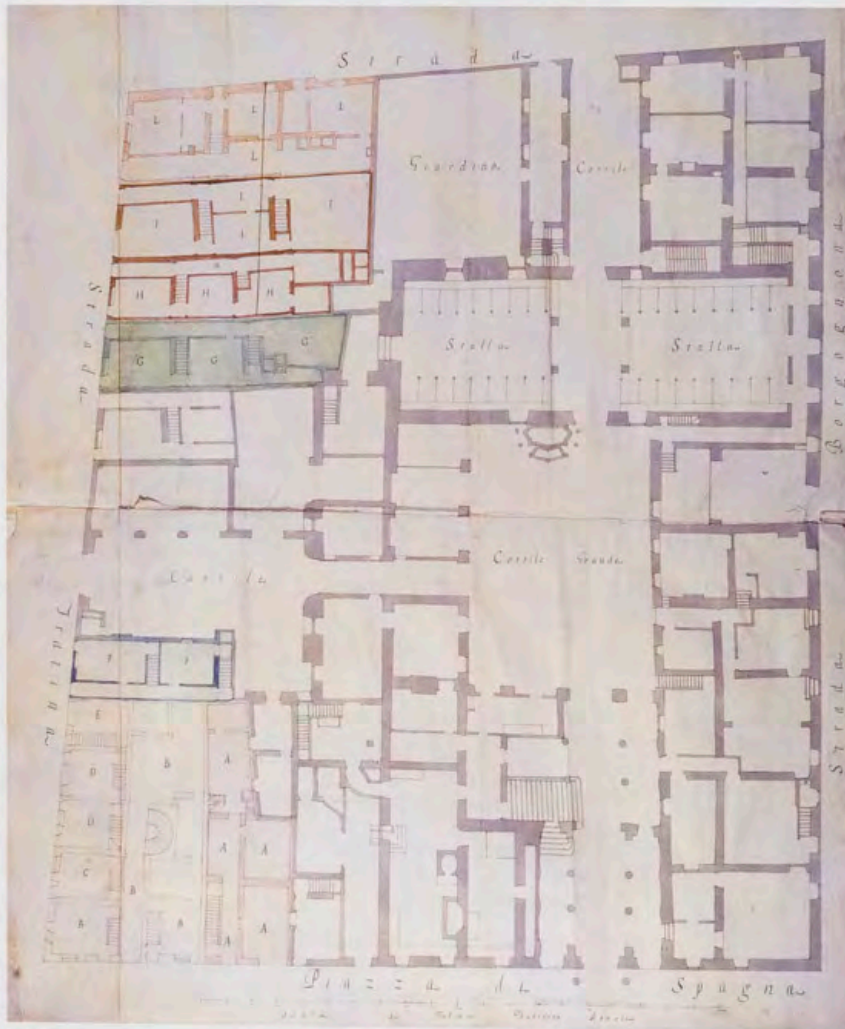
101 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Antonio Saurer, Venecia 10-IX-1678. Citada por F. Checa, 2003, n. 102 [op. cit. n. 10].

102 En noviembre de 1677, la pintura se encontraba en Venecia en casa del caballero Tetta, y había sido ofrecida a Antonio Saurer por 800 ducados; también se había interesado por ella el Embajador Jeronimo Zen. Parece ser que la pintura no debió adquirirse, al menos, no aparece inventariada en Roma en 1682. Sin embargo, Carpio debió de hacerse con una similar, tal vez copia, durante los años del Virreinato, ya que en 1687 se inventaria una: "1170.- Un quadro di palmi 9 in quadro, che rappresenta la Europa con due putini sop(r)a d'un toro con cornice dorata intagliata do detta, e mano di Guido". ACAM, C.º 217-12, p. 52, publicado por M. Burke y P. Cherry, 1997, p. 816 [op. cit. n. 29]. Según Malvasia, Reni ejecutó tres versiones de este tema: una para el Duque de Gustala, que pasó a la colección del Marqués de Leganés, otra para el Rey Carlos I y otra para el Rey de Polonia. Véase S. Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introduction text*, Phaidon, Oxford, 1984, n.º cat 164, pp. 275-276.

103 Sobre la demanda de pinturas en Venecia véase I. Cecchini, 2000, pp. 50-67 [op. cit. n. 2].

104 AGS, Est., Lib. 144. Carta de Vicente Colens, Venecia 1-VII-1679.

Notas y Documentos



Antonio Canevari, Plano de la planta baja del Palacio de España en Roma, 1726, Sección de Cartografía del Museo Naval, plano 24-1, Madrid.

El Palacio de España en Roma, Embajada hispana ante la Santa Sede, según Antonio Canevari (1726)*

Por Mercedes Simal López

El objeto de este trabajo es presentar un plano inédito del Palacio de España en Roma, edificio que, desde 1635 hasta la actualidad, alberga la Embajada hispana ante el Estado Vaticano. Su existencia data de 1482, fecha en la que Fernando el Católico la estableció para facilitar la defensa de los intereses políticos y eclesiásticos de la Corona española, así como por motivos de prestigio y propaganda.

La Embajada, residencia del Ministro plenipotenciario del Rey ante la Santa Sede, era la cara más visible de la presencia española en Roma junto a los diversos patronatos de fundación regia diseminados por la ciudad -las iglesias y conventos de San Pietro in Montorio, Santiago de los Españoles, Santa Maria Maggiore, Montserrat...-, que, además de servir a sus funciones específicas, se convirtieron en lugares de celebración de festividades, rituales y ceremoniales de exaltación de la Monarquía hispánica¹.

Para disponer de sede diplomática en Roma, a lo largo de la Edad Moderna los Embajadores españoles aceptaron la hospi-

talidad de nobles y potentados, con las consiguientes contraprestaciones que ello conllevaba, o bien recurrieron al alquiler o compra de suntuosas residencias. Finalmente, en 1635 el Marqués de Castel Rodrigo alquiló a la familia Monaldeschi el palacio que poseían en la plaza de la Trinidad, denominada a partir de entonces *Piazza di Spagna*, que en 1647 fue adquirido por el Conde de Oñate para la Corona por 22.000 escudos romanos, consiguiendo que la Monarquía hispana fuera la primera potencia extranjera con Embajada propia en Roma. En la actualidad, el edificio aún mantiene el uso como sede diplomática española ante la Santa Sede².

El Palacio fue construido para Ascanio Iacobilli y su esposa, hija del Embajador medico en Roma, entre 1592 y 1601, por el arquitecto toscano Carlo Lambardi. En vez de proyectar el Palacio aprovechando todo el solar, el comitente cedió algunos terrenos mediante arrendamiento a distintos artesanos, dando lugar a una planta irregular que en el futuro ocasionaría numerosos problemas. En 1596 murió Iacobilli, pero su viuda fue obligada a concluir las obras, por lo que no se realizaron construcciones especialmente significativas. El edificio constaba de cuatro pisos, y desde que estuvo concluido sus distintos dueños alquilaron las numerosas estancias de que disponía, llegando incluso a sacrificar la simetría de la fachada por motivos especulativos.

Tras comprar el Palacio, Oñate decidió remodelar el edificio de cara a adaptarlo a las necesidades que imponía el ceremonial pontificio y a dotarlo de la magnificencia y suntuosidad propia de una residencia representativa de la Majestad hispana³. Para ello encargó el proyecto a Francesco Borromini, quien ya había trabajado para el anterior Embajador, el Marqués de Castel Rodrigo⁴. A pesar de la escasez de documentación que se ha conservado, podemos afirmar que Borromini centró su intervención en la remodelación del vestíbulo y la escalera, así como en la articulación del patio y en la reordenación de las distintas estancias del *piano nobile*⁵. Sin embargo, las obras tan sólo se llevaron a cabo parcialmente, al verse interrumpidas de forma brusca en 1648 debido al nombramiento del Conde de Oñate como Virrey de Nápoles,

Notas y Documentos

por lo que el Palacio quedó en un estado "casi inhabitable". Dado que el coste de las obras corría a cargo del Embajador, en los años sucesivos tan sólo se realizaron las intervenciones más imprescindibles, llegando incluso a quedar el edificio desocupado. No fue hasta 1654, durante la embajada del Duque de Terranova, cuando se reanudaron las obras, dirigidas por el arquitecto Antonio del Grande, con el fin de adecentar el edificio y ampliarlo para sustituir el modelo de palacio "cardenalicio" diseñado por Borromini por otro acorde a las necesidades de un Embajador casado ⁵.

Durante la segunda mitad del siglo XVII la historia constructiva del edificio muestra numerosas reparaciones y un estado general de gran deterioro. Carecemos de planos de la época, pero conocemos los usos de las principales estancias del Palacio en 1682 gracias a un inventario de bienes del Embajador, el Marqués del Carpio ⁷. En 1693 sufrió un incendio, y en 1695, a pesar de los numerosos intentos del Duque de Medinaceli por conseguir los fondos necesarios para consolidar la bóveda de la escalera principal, ésta acabó por hundirse. Durante la embajada del Duque de Altamira se realizaron obras entre 1696 y 1698, bajo la dirección del arquitecto Giovanni Domenico Pioselli, destinadas a remodelar el patio principal ⁸. Como colofón al estado de ruina del edificio, tras la expulsión del Embajador español de Roma en 1709 las tropas del Archiduque trataron de hacerse con la Embajada. Aunque finalmente no lo consiguieron, el edificio sufrió por la falta del mantenimiento necesario, encontrándose a la llegada del Cardenal Francesco Acquaviva en septiembre de 1716 "mal parado" y con "mucho [...] que aderezar" ⁹.

El nuevo Embajador era un viejo conocido de los Monarcas españoles y se reveló como un eficaz agente en temas artísticos, como prueban la adquisición, por recomendación y mediación suya, de importantes Colecciones para la Corona, como la de esculturas que había pertenecido a la Reina Cristina de Suecia, o la de pinturas de Carlo Maratta. En lo que respecta al Palacio

de España en Roma, durante su embajada se realizaron "muchísimas reparaciones", quedó el Palacio casi totalmente restaurado. Además de ordenar construir una capilla -que hasta entonces había carecido de ubicación fija- a su arquitecto favorito, Domenico Paradisi, encargó la decoración al fresco de las principales estancias del Palacio a Placido Costanzi y Sebastiano Conca ¹⁰.

Tras su muerte en 1725, Félix Cornejo le sustituyó en el cargo en calidad de interino y continuó con las mejoras del edificio, modificó algunas de las decoraciones al fresco patrocinadas por Acquaviva, encargó dos nuevos escudos reales para el zaguán del *piano nobile* y la fachada, y trató de ampliar el edificio, "con idea de crescer el apartamento, y el jardín". Dicho proyecto pasaba por la adquisición, bien por compra o alquiler, de distintas casas ubicadas en la manzana del palacio "q por su pequeñez eran abitadas de personas de poca estimación, añadiéndose a esto ser enteramente registrada de ellas la mayor parte de la avitación interior del Palacio, y poderse entrar por ellas a él con gran facilidad, lo que no era seguro ni decoroso" ¹¹.

Si bien el proyecto finalmente no se llevó a cabo, debido a la llegada en noviembre de 1726 del nuevo Embajador, el Cardenal Cornelio Bentivoglio, es de gran interés tanto por los planos que se levantaron del edificio, que son los primeros que muestran la distribución de la planta baja de la Embajada, como por haberse elegido para llevarlo a cabo al arquitecto Antonio Canevari, calificado por Bentivoglio como "uno de los mejores arquitectos de esta Corte", quien en 1736 fue propuesto por el Embajador Troiano Acquaviva como primer sustituto de Filippo Juvarra en la dirección de las obras del Palacio Real Nuevo, y que años más tarde trabajó a las órdenes del Rey de las Dos Sicilias, futuro Carlos III de España ¹².

Conocemos los trabajos que realizó para los Embajadores españoles entre 1724 y 1727 gracias a la reclamación que hizo de sus honorarios en 1728 desde Lisboa, Corte a la que se había trasladado para

trabajar bajo las órdenes del Monarca Juan V. Mediante su hermano, Canevari reclamaba el pago de 1.500 escudos romanos y otros 450 para un colaborador suyo ¹³. Ante esta petición, el por entonces Embajador Bentivoglio comenzó a recabar información, comprobando que Canevari había trabajado para él midiendo y tasando el Palacio, con ayuda de Camillo Paladini ¹⁴, pero que nunca había disfrutado del título de "Arquitecto de este R^l Palacio" ya que en ese caso no se le habría permitido pasar a Portugal sin el permiso de Felipe V. Respecto a los encargos que le hicieron los anteriores Embajadores, durante el mandato de Francesco Acquaviva diseñó las decoraciones efímeras y el túmulo erigido en la iglesia de Santiago de los Españoles con motivo del funeral del Monarca Luis I, trabajo por el que cobró 200 escudos romanos ¹⁵. Y durante el ministerio de Félix Cornejo fue el responsable de tasar las casas que aquí nos ocupan, efectuar un plano de las mismas y de la planta baja de la Embajada, del que hizo cuatro réplicas, y una planimetría del "cuartel" de la sede diplomática ¹⁶, del que realizó cinco ejemplares, trabajo por el que solicitó 250 escudos romanos.

De dichos planos, hasta ahora se conocían un ejemplar de cada uno conservados en el Archivo General de Simancas ¹⁷. A ellos hay que añadir el que recientemente hemos localizado de la planta baja de la Embajada en la sección de Cartografía del Archivo del Museo Naval ¹⁸. Realizado con tinta y aguada de colores sobre papel verjurado, reproduce, a escala de doscientos palmos romanos, la planta baja de la Embajada en donde se ubicaban el escenográfico zaguán de tres naves y el arranque de la escalera, obra de Borromini, el patio principal dotado de fuente y el "jardín secreto". Junto a estas dependencias de carácter representativo se encontraban las caballerizas y las cocheras, así como distintas estancias para la guardia, cocinas, despensas, almacenes, etcétera. El plano, que presenta perforaciones en toda la planimetría del edificio, probablemente sirvió de modelo para realizar otros ejemplares del mismo, si bien tiene pequeñas diferencias con respecto al conservado en

Notas y Documentos

Simancas, tanto en el tamaño como en el acabado, mucho más somero -como se puede comprobar en la representación de la fuente del patio principal o del jardín, o en la ausencia de algunas inscripciones que identifican los numerosos pequeños *cortile* que daban luz al edificio- así como en la forma de colorear las casas que debían incorporarse al Palacio. Al remitir el plano a Madrid el 18 de mayo de 1726, Félix Cornejo las describió como "un feísimo lunar" del que se quería

demoler las dos señaladas con las referidas letras F y G como asimismo [quan]to, de la parte del Jardín (que es muy pequeño) esta comprendido hasta la línea negra que va tirada en el referido plano: deviendo decir a V. E. que todos quantos en Roma han entendido esta resolución de S. M. la han aplaudido y tenido por muy correspondiente a su soberana grandeza pues es cosa indecorosa de dhas indignas casuelas sirvan de engaste a este Rl. Palacio¹⁹.

Notas

* El presente trabajo ha sido realizado durante el disfrute de una beca de Formación de Personal Investigador de la Comunidad de Madrid, financiada por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo.

¹ Respecto a la época hegemónica de la influencia española en la Ciudad Santa véase T. J. Dandeleit, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, 2002.

² Sobre los distintos inmuebles que ocupó la Embajada de España en Roma desde 1492 a 1635 y la fortuna arquitectónica y decorativa del edificio en el que todavía se encuentra, véase la recopilación de noticias y anécdotas del Conde de Altea (*Historia del Palacio de España en Roma*, Madrid, 1972) y, sobre todo, el trabajo de A. Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, 2001, que recoge toda la bibliografía sobre el tema.

³ Acerca de las motivaciones del Conde de Oñate de adquirir el Palacio ante la perspectiva de su nombramiento como Cardenal, véase A. Anselmi, 2001, p. 53 [op. cit. n. 2].

⁴ Respecto a las relaciones del Marqués de Castel Rodrigo con el mundo artístico romano durante su época como Embajador, véase R. Wittkower, "The marquese of Castel Rodrigo and Borromini", en *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, vol. I, 1967, pp. 19-48; J. Brown, y J. H. Elliot, "The Marquis of Castel Rodrigo and the landscape paintings in the Buen Retiro", *The Burlington Magazine*, núm. 1007, CXXIX, 1987, pp. 104-107, y J. Connors, "Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo", *The Burlington Magazine*, núm. 1060, CXXXIII, 1991, pp. 434-440.

⁵ En relación con la intervención de Borromini en el Palacio de España, véase M. Raspe, "Gli scaloni del Borromini: palazzo Pamphili, palazzo di Spagna, palazzo Barberini. Con un disegno del Cigoli per palazzo del Bufalo", en *Francesco Borromini, Atti del convegno internazionale*, Roma, 2000, pp. 111-114, y A. Anselmi, 2001, pp. 54-76 [op. cit. n. 2].

⁶ A. Anselmi, 2001, pp. 79-86 [op. cit. n. 2].

⁷ El inventario de pinturas que adornaban el Palacio fue redactado por estancias. Se conserva en el Archivo de los Duques de Alba, Caja 302, núm. 4 (transcrito en M. Burke, y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, 1997, pp. 729-762).

⁸ M. J. Muñoz González, "Algunos datos sobre el palacio de España en Roma y el patronazgo del conde de Altamira en su embajada", *Archivo Español de Arte*, núm. 292, 2000, pp. 408-415.

⁹ Sobre la suerte que corrió el Palacio durante la Guerra de Sucesión, véase J. Macías Delgado, "La Embajada de España en Roma en la primera mitad del siglo XVIII", en AA.VV., *Estudios históricos. Homenaje a los Profesores José M^o Jover Zamora y Vicente Palacio Atard*, Madrid, tomo I, 1990, pp. 311-334; y M. A. Ochoa Brun, *Embajadas rivales. La presencia diplomática de España en Italia durante la Guerra de Sucesión*, Madrid, 2002, pp. 126-134.

¹⁰ Respecto al perfil biográfico de Acquaviva continúa siendo vigente el texto de F. Nicolini, "Francesco Acquaviva d'Aragona", en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. I, Roma, 1960, pp. 191-192. Sobre su papel como asesor artístico de Felipe V e Isabel de Farnesio véase Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, y los distintos estudios recogidos en D. Rodríguez Ruiz (com.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, Madrid, 2000. En lo que concierne a las intervenciones que realizó en la Embajada, A. Anselmi, 2001, pp. 107-110 [op. cit. n. 2].

¹¹ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, desde ahora AMAE, SS, Leg. 289, fol. 375 y Leg. 290, fols. 664-672.

¹² Antonio Canevari (Roma, 1681-Nápoles, h. 1750) se proclamó vencedor en 1703 del Concurso Clementino de la Academia de San Lucas, con un proyecto para una residencia papal. Además de intervenir en la remodelación de distintas iglesias romanas (San Juan y San Pablo en el Celio, Santos Estigmas de San Francisco, San Eustaquio y San Pablo extramuros), fue el responsable de la remodelación en 1725 del Bosque Parrasio en el Gianicolo, sede de la Academia de la Arcadia, de la que era miembro. Al concluir el trabajo, patrocinado por Juan V de Portugal, se trasladó a la Corte lusa en 1727 para intervenir, entre otros proyectos, en la remodelación del palacio real de Lisboa. En el viaje de ida pasó por la Corte española para mostrar al Marqués de la Paz varios planos de las mejoras que proponía realizar en la Embajada española en Roma (AMAE, SS, Leg. 290, fols. 664-672). En 1737 regresó a Italia para trabajar a las órdenes de Carlos VII de Nápoles en la construcción del palacio real de Capodimonte, y a partir de 1742 en el de Portici. Sobre su bio-

grafía, véase, A. Venditti, y M. Azzi Visentini, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVIII, Roma, 1975, pp. 55-58; P. Ferraris, "Il Bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)", en S. Vasco Rocca, y G. Borghini, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, 1995, pp. 57-69; E. P. Bowron, y J. J. Rishel (eds.), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Italia, 2000. Respecto a su rechazo a la dirección de las obras del Palacio Real Nuevo alegando problemas de salud, Y. Bottineau, 1986, pp. 580-581 [op. cit. n. 10]; y F. J. de la Plaza, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, p. 21.

¹³ AMAE, SS, Leg. 291, fols. 289-294.

¹⁴ En virtud del artículo XV del tratado de paz firmado entre Felipe V y el Emperador Carlos VI en 1725 que puso fin al litigio hispano-austriaco (Biblioteca Nacional, VE/1397/1), ambos Soberanos acordaron repartirse los edificios diplomáticos que habían sido sedes de Embajadas rivales. En lo que respecta a la Embajada española en Roma, continuaría siendo propiedad hispana, a cambio de que se pagase al Emperador la mitad de su justiprecio, que quedó establecido por Antonio Canevari, y a Camillo Paladini en 54.379 escudos romanos y 88 *baiocchi*. Sobre este tema véase A. Anselmi, 2001, p. 191, nota 60 [op. cit. n. 2].

¹⁵ La decoración diseñada por Canevari aparece reproducida en las *Exequias hechas en Roma a la Magestad Católica del Rey [...] Luis primero, hallandose encargado en los negocios de la embajada [...] Francisco de Acquaviva y Aragón*, Roma, 1725 (Real Biblioteca de Palacio, V/15). Sobre este tema, véase también M. Fagiolo (ed.), *Corpus delle feste a Roma. Il Settecento e l'Ottocento*, Roma, 1997, pp. 50-52.

¹⁶ Con el término "cuartel" se denominaba al barrio o sector que rodeaba la Embajada y que gozaba de inmunidad diplomática y de derecho de asilo ejercidos por el Embajador frente a la autoridad de la Santa Sede. Sobre la evolución urbanística que experimentó, véase A. Anselmi, 2001, pp. 171-193 [op. cit. n. 2].

¹⁷ Archivo General de Simancas, Mapas, planos y dibujos, III-28 (77'3 x 104 cms.) y XI-86 (72'7 x 45'5 cms.), descritos en M. C. Álvarez Terán, *Archivo General de Simancas. Mapas, planos y dibujos (años 1503-1805)*, vol. I, Valladolid, 1980, p. 849. La documentación relativa al intento de compra se conserva en el Archivo General de Simancas, Estado, Leg. 4.845 y en el AMAE, SS, Leg. 175, y 287 a 291. Sobre este tema véase A. Anselmi, 2001, pp. 108, 110-111 y 184 [op. cit. n. 2].

¹⁸ Sección de Cartografía del Museo Naval de Madrid, plano 24-1. Tiene unas dimensiones de 82 x 96'5 cm. El plano ingresó en los fondos del Museo en 1932, formando parte de una colección de mapas y planos robados que fueron hallados en una librería de Madrid, y que fueron reclamados por el Director del Museo Naval al Juzgado de Instrucción de Marina de Madrid, en donde habían sido depositados. Quiero agradecer esta información a María Luisa Martín-Merás, Jefa de la Sección de Cartografía del Museo.

¹⁹ AMAE, SS, Leg. 288, fols. 230-232.

Crónica Cultural



Exposiciones

Tesoro del mundo. El arte de la joyería en la India Mogola

Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía inauguraron la exposición *Tesoro del mundo. El Arte de la Joyería en la India Mogola*, en el Palacio Real de Madrid. Por primera vez en España se han reunido 395 piezas de la colección de joyas del jeque Al-Sabah, que se encuentra en el Museo Nacional de Kuwait. Dagas, cajas, pulseras, y pendientes, entre otras piedras preciosas, se recogen en esta Muestra que pretende ofrecer una visión completa de la joyería india en la época de los emperadores mogoles y sus sucesores (siglos XVI-XIX).

La Exposición, de la que es Comisario el estadounidense Manuel Keene, se organiza por técnicas: engaste, embutido, repujado, decoraciones florales, piedras

duras, damasquinado, cincelado... En ella se hace un recorrido por la historia de la joyería en la India, donde este arte conoció un gran desarrollo y destacó por su exquisitez.

La Muestra ha estado en el British Museum de Londres, en el Metropolitan

Museum de Nueva York, en el Cleveland Museum of Art y en el Museum of Fine Arts de Houston.

Con motivo de la Exposición, se celebró un concierto, en el Palacio de El Pardo, a cargo del grupo Música Antigua, dirigido por Eduardo Paniagua. El programa



Crónica Cultural



fue una evocación del ambiente festivo y musical de la nobleza y realeza andalusí en los tiempos de la reconquista cristiana de Al Andalus.

El Belén de Palacio

Del 10 de diciembre al 9 de enero ha permanecido abierto a la visita pública el Belén del Palacio Real de Madrid. Parte de las figuras que componen este Nacimiento son las que Carlos III trajo de Nápoles. Posteriormente, sus sucesores adquirieron otras figuras y repararon las vestimentas desgastadas por el uso, de acuerdo con la estética del Belén napolitano. Entre las más antiguas destaca el conjunto del Misterio, compuesto por el Niño Jesús, la Virgen María y San José, en el que conviven la estructura básica de origen napolitano con preciosas vestimentas de seda plateada que parecen más próximas al estilo de la manufactura española. Las indumentarias y guarniciones de las figuras que forman las comitivas de los Reyes Magos revelan la importancia que tenían en la estructura del Belén los elementos exóticos y extravagantes de origen oriental, con la presencia de animales como el elefante.

En época de Carlos IV los escultores José Esteve y José Ginés realizaron más piezas, y en 1845 el prestigioso pintor

Vicente López se encargó de la disposición escenográfica del Belén, con la colaboración de los oficiales de Palacio.

Durante estas Navidades, el Patrimonio Nacional ha instalado también otros tres Nacimientos en los Reales Monasterios de la Encarnación, las Descalzas y Santa Isabel.



Premios

Entrega del XIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana

Su Majestad la Reina Doña Sofía entregó el XIII Premio de Poesía Iberoamericana a Don José Manuel Caballero Bonald, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

Caballero Bonald es poeta, novelista y ensayista español. Nació en Jérez de la Frontera (Cádiz), y estudió Náutica, Economía y Filosofía y Letras. Ha sido profesor en la Universidad Nacional de Colombia y es un ejemplo de lo que ha sido la evolución literaria española de posguerra. El Jurado le otorgó este Premio por su relación con Hispanoamérica y por la gran repercusión que está teniendo su obra *Somos el tiempo que nos queda*, en la que el escritor gaditano ha reunido medio siglo de creación poética.

En el acto, además del autor premiado, intervinieron el Duque de San Carlos, Presidente del Patrimonio Nacional; Don Enrique Battaner Arias, Rector

Crónica Cultural



Raval e Francesco Soriano, en la Iglesia Vieja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

XX Ciclo de Música de Cámara

Palacio Real de Madrid

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró un concierto de música de cámara, a cargo del Cuarteto Miró, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. En la primera parte interpretaron *Cuarteto en La Mayor, Opus 18, nº 5*, de L. van Beethoven; y en la segunda, *Cuarteto en Re Mayor, Opus 11, nº 1*, de P.I. Tchaikovsky.

Magnífico de la Universidad de Salamanca; y Don José Luis Sánchez Hernández, Secretario del Jurado, que procedió a la lectura del Acta.

Este Premio, organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, está dotado con más de 42.000 euros, y su objetivo es el reconocimiento a la obra de un autor vivo que por su valor literario constituya una aportación relevante al patrimonio común de Iberoamérica y España.

obra de Mozart, en el Real Monasterio de la Encarnación.

Real Monasterio

de San Lorenzo de El Escorial

Por último, Scala Çeleyte, bajo la dirección de Andrés Cea, interpretó *Alfa y Omega: canoni e ricercari di Sebastian*

Concierto de órgano

Palacio Real de Madrid

Montserrat Torrent interpretó al órgano, en la Capilla del Palacio Real de Madrid, obras de Antonio y Hernando de Cabezón, Manuel Rodríguez Coelho, Domenico Scarlatti, el Padre Antonio Soler y José Lidón.

Música

IX Ciclo de Los Siglos de Oro

Dentro del IX Ciclo *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación Caja Madrid, se celebraron varios conciertos.

Palacio Real de El Pardo

El Cuarteto Canales actuó en la Capilla del Palacio Real de El Pardo, con un programa titulado *Una cosa rara*, en el 250 aniversario de Martín y Soler.

Real Monasterio de la Encarnación
Asimismo, Concierto Español, dirigido por Emilio Moreno, ofreció música religiosa de este mismo compositor y una



Crónica Cultural

XIX Ciclo Música en Navidad

Palacio Real de Madrid

La Coral Salvé de Laredo, dirigida por José Luis Ocejo, ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de Madrid. El programa abarcó distintos siglos y estilos, desde el gregoriano hasta los más conocidos villancicos populares españoles, como *Las campanas de la Mezquita* (Andalucía), de Ramón Medina; *Los campanilleros* (Andalucía), de Manuel Castillo; *Ya viene la vieja* (Castilla), de Eduardo Cifré; y *Aurtroa seaskan* (Euskadi), de Gabriel Olaizola; así como el Villancico Cántabro, con varias obras de Nobel Sámano: *Belén en La Collada* y *El Carmoniego*.

Palacio Real de El Pardo

La Escolanía de la Santa Cruz, del Valle de los Caídos, dirigida por el Padre Juan Pablo Rubio Sadia, OSB, ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de El Pardo. En la primera parte interpretó el *Gloria en Re Mayor*, de A. Vivaldi; *O magnum mysterium*, de C. Morales; *Ego sum panis*, de N. Casanovas; y *Nigra sum*, de P. Casals, entre otras obras. La segunda estuvo dedicada a la *Navidad en España*, con villancicos representativos de Castilla, Cataluña, País Vasco y Andalucía. Acompañó al piano Santiago Ruiz Torres.

Asimismo, la Cappella Universitaria, del Coro de la Universidad Carlos III de Madrid, dirigida por Nuria Fernández

Herranz, incluyó en su programa música barroca y preclásica húngara, "El pasado musical de Hungría", centrado en las figuras de los compositores Pál Esterházy y Valentín Deppisch.

Palacio Real de Aranjuez

La Real Capilla de Aranjuez, Coro de la Escuela de Música *Joaquín Rodrigo*, dirigida por la profesora Judyth Borrás Rhodes, ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, dentro del XIX Ciclo de Música en Navidad. El pianista acompañante fue Juan Bautista Carmena Mateos.

En el programa se incluyeron obras como *Puer Natus*, de Demény Dezsó; *Es ist ein Ros'entsprungen*, de Michael Praetorius; *Ave Maris Stella*, de Esteban Salas; *Salve Regina*, de Franz Schubert; y *Christmas Lullaby*, de John Rutter, entre otras.

Asimismo, la Escolanía de la Santa Cruz, del Valle de los Caídos, dirigida por el Padre Juan Pablo Rubio Sadia, OSB, y acompañada al piano por Santiago Ruiz Torres, interpretó, en la primera parte, el *Gloria en Re Mayor*, de Vivaldi; *Tollite hostias*, de C. Saint-Saëns; *O magnum mysterium*, de C. Morales; y *Veni Domine*, op. 39/1, de Mendelssohn; y en la segunda, titulada *Navidad en España*, villancicos representativos de Castilla, Cataluña, País Vasco y Andalucía.

Real Sitio de La Granja de San Ildefonso

La Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial actuó en la Colegiata del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, dirigida por Gustavo Sánchez López y acompañada al piano por Javier Martínez Carmena. Interpretaron obras de Fray Juan de Durango, J. Brahms, W. A. Mozart, G. F. Haendel, Francisco Guerrero y Antonio Soler, entre otros.

Real Monasterio

de San Lorenzo de El Escorial
La Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial actuó también en la Basilica del Real Monasterio.



Crónica Cultural



Museos

Visita al Palacio Real de La Granja de San Ildefonso de Directores de Museos e instituciones organizadoras de grandes exposiciones

El pasado mes de noviembre el Patrimonio Nacional acogió en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso a los Directores de algunos de los principales Museos del mundo, con motivo de su reunión anual, que este año se celebraba en Madrid.

En las palabras que el Presidente del Patrimonio Nacional dirigió a los asistentes destacó la labor que la Institución en su conjunto ha venido desarrollando a lo largo de los últimos años, sobre todo en lo relativo a la conservación, restauración y promoción cultural.

En este sentido se enmarcaron las referencias a la realización del proyecto del Museo de Colecciones Reales, y a la incorporación del conjunto del Monasterio de Yuste entre los bienes cuya gestión depende del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional.

Restauraciones

Restauración del Palacio Real de Aranjuez

En el mes de octubre se celebró el acto de presentación del Palacio Real de Aranjuez tras las campañas de restauración llevadas a cabo durante los últimos años. La restauración ha sido realizada gracias a un amplio equipo interdisciplinar y se ha centrado en tres campos: la restauración de los conjuntos decorativos, la renovación de infraestructuras arquitectónicas, y, por último, la creación del Centro de Recepción de visitantes.



En total se ha intervenido en 30 salas y 1.355 obras de arte. Se ha devuelto así al Palacio la imagen que tuvo en el siglo XIX. Entre las intervenciones más destacadas está la recuperación del Despacho de Carlos II con frescos de Lucas Jordán.

Desde el punto de vista arquitectónico, lo más destacado es el emplomado de todos los elementos que dan al patio de armas, y de las cubiertas. También se ha recuperado el cimborrio de la Capilla de Felipe II, de Juan Bautista de Toledo, que desapareció en una reforma del Palacio en el siglo XVIII.

Respecto a la atención a la visita pública, se ha abierto un nuevo Centro de Recepción de visitantes, que incorpora los servicios de venta de entradas, aseos y taquillas, tienda de productos de museo, y sala didáctica. Asimismo, se han introducido distintos recorridos que permiten realizar visitas diferenciadas, así como servicio de audioguías para la visita libre, además de la tradicional visita guiada.

Coincidiendo con esta presentación, sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía presidieron en el Palacio Real de Aranjuez, la reunión anual del Patronato del Instituto Cervantes, acompañados por Su Alteza Real la Infanta Doña Elena.

*Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre*

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLI Nº 162 4º TRIMESTRE DE 2004

Doña Leonor de Guzmán and the Tordesillas Palaces: proposals for a revision

By Fernando Gutiérrez Baños
Universidad de Valladolid

The Royal Convent of Santa Clara de Tordesillas was founded in 1363 on the basis of some royal palaces. Both their chronology and promoters are a subject of debate. However, an examination of a number of heraldic, epigraphic and pictorial testimonies found in certain rooms points to the prominent role played by the partner of Alfonso XI (1312-1350), Doña Leonor de Guzmán, during the 1340s. Indeed, the mural paintings in the bathrooms of these royal palaces display heraldic emblems whose arrangement and armorial bearings relate to this person, while the first phase of the mural paintings of the Golden Chapel—which predate the work carried out on these royal palaces by Peter I (1350-1369)—suggests they can be dated to the second third of the 14th century, a reference to be connected to the name of *Leonor* found in an inscription in this area.

The Alcázar of the Christian Monarchs in 1662: a hitherto unpublished Cordobese plan

By Ana Cristina Cuadro García
Universidad de Córdoba

This article reveals a hitherto unpublished plan of the Alcázar (fortress) of the Christian Monarchs of Cordoba that was sent by the inquisitional court of this district to the Council of the Supreme Inquisition in 1662. A number of aspects shed interesting light on this fortress, on which information relating to the period when it housed the Cordoba court (from the late 15th century to the 19th century) is very scarce. One aspect is the internal layout of the Alcázar, which was divided into an area inhabited by the court officials and an area for the prisoners of the inquisition that was shielded from the outside world by the secrecy which cloaked the procedure of the Holy Office. Another is the ruinous state of the building by the mid-17th century. Finally, the plans include a ground plan of the tower of La Paloma, the fourth tower of the Alcázar that no longer exists.

Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias. The Atlas of the marquis of Heliche, marquis of Carpio.

By Isabel Testón Núñez, Rocío Sánchez Rubio and Carlos Sánchez Rubio

Universidad de Extremadura and 4 Gatos Badajoz S.L.L.

The work entitled "Plantas de diferentes Plazas de España..." (Plans of Various Towns of Spain) was commissioned at the beginning of the 1650s by Don Gaspar de Haro y Guzmán, marquis of Heliche, from the Italian painter Leonardo de Ferrari. It included 133 images of plans, views and descriptions of battles at the territorial and maritime frontiers of Philip IV's empire. Don Gaspar provided the painter with the originals—maps varying greatly as to authorship, scale and

provenance—which he made uniform and embellished in order to give them the homogeneous appearance with which they were finally bound. The work was clearly intended as propaganda for the Haro family, as evidenced by the content of the pictures and timescale in which they were produced. In 1690 it was acquired by the Swedish diplomat Johann Gabriel Sparwenfeld in the sale of the marquis's possessions held by his heirs in Madrid to sell off his fabulous estate. The Atlas was taken to Sweden, where it remained unpublished until it was located by the authors of this article in the Military Archive of the city of Stockholm, the Krigsarkivet. It was recently published by the Presidency of the Regional Government of Extremadura.

Pedro Machuca and the marquis of Mondéjar

By Luis Ramón-Laca Menéndez de Larca
Instituto Madrileño de Investigación Agraria y Alimentaria

This article explores the relationship between the emperor's palace at the Alhambra and those of the marquis of Mondéjar at the Alhambra and in Mondéjar (Guadalajara). It draws from various documentary sources, some unpublished, such as the original design for the eastern façade of the emperor's palace and the lawsuit between the Crown and the House of Mondéjar concerning the ownership of the marquis' palace at the Alhambra. The article also examines all the references—over a dozen—to designs by Pedro Machuca and other 16th- and 17th-century masters for the emperor's palace. The design for the eastern façade of the emperor's palace shows that Vitruvius's *Ortographia* was known in Spain before the mid-16th century, no doubt thanks to Machuca if, as seems likely, he was responsible for the designs for this palace. Finally, it shows that the marquis of Mondéjar always sought an ancient Roman ideal both for the construction of the emperor's palace and for his own at the Alhambra and in Mondéjar, which were based on the designs of the Bolognese Sebastiano Serlio.

The art of possibility: Carpio and the collecting of painting in Venice

By Leticia de Frutos Sastre
Universidad Complutense de Madrid

This article explores one of the facets of the omnivorous art collecting of Don Gaspar de Haro y Guzmán, 7th marquis of Carpio, during his years at the Spanish embassy in the Holy See (1677-1682). It deals with his purchases of Venetian painting in the *Città della Laguna* through his agents, initially Antonio Saurer and later Vicente Colens, secretaries to the Venetian ambassador, the 3rd marquis of Villagarcía. The correspondence between Carpio and his agents illustrates perfectly the state of the Venetian art market: methods of purchasing, the crucial importance of the *perito d'arte* in locating, selecting and attributing works; the importance of copies owing to the impossibility of meeting growing demand with originals; the bargaining and fixing of prices, with the risk of swindling or deceit; and the fierce competitiveness between the agents of the great European princes, who vied for the best and most significant works available at the best prices. This insight shows how, ultimately, in Seicento Venice buyers did not always purchase what they wanted but what they could, depending on the possibilities offered. Collecting thus became a genuine "art of possibility".