

Reales Sitios

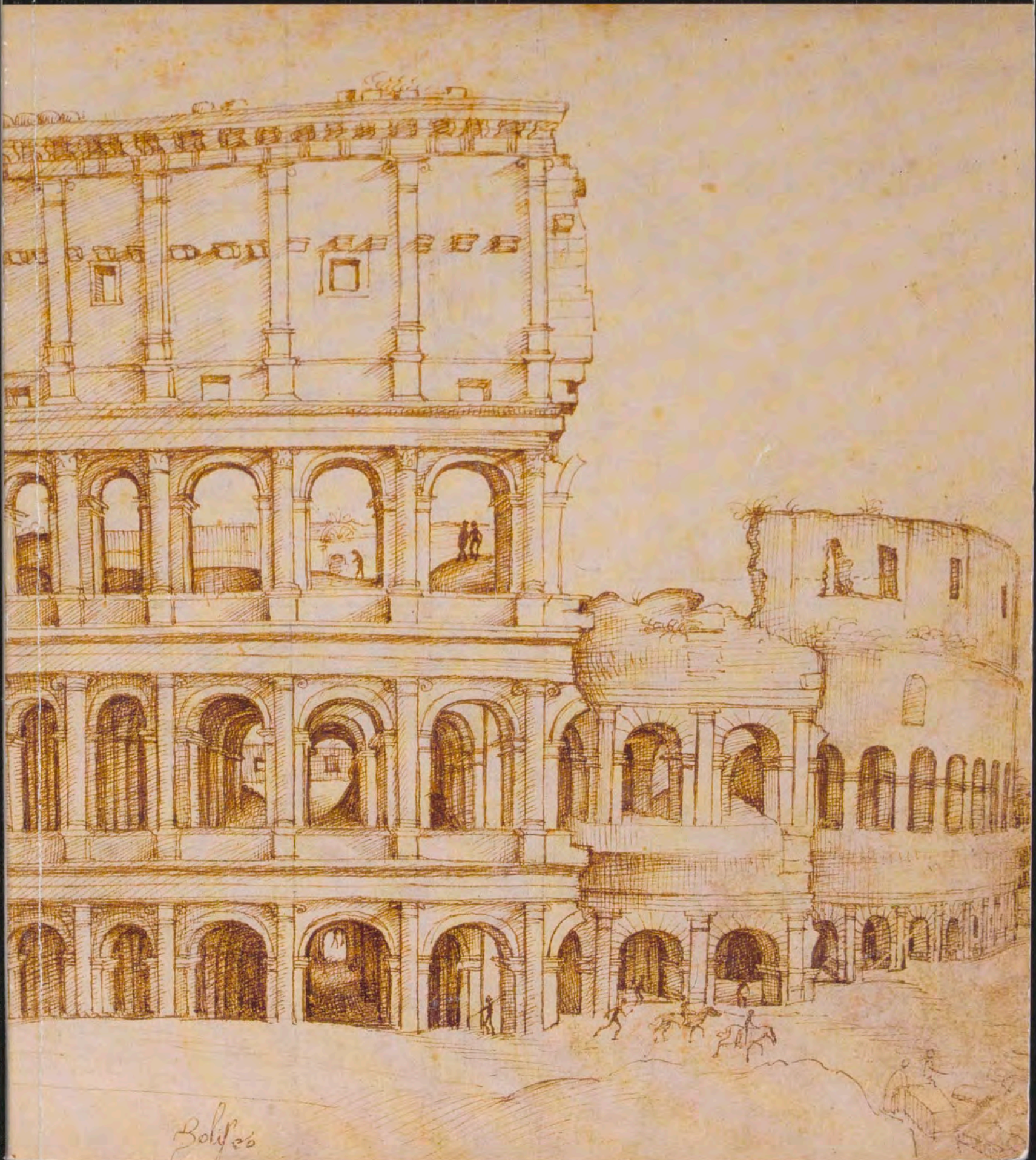
REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

AÑO XLII

Nº 163

1^{ER} TRIMESTRE DE 2005

6€ (IVA INCLUIDO)





PATRIMONIO NACIONAL

4 2 1 6 7

Reales Sitios

AÑO XLII N° 163

1º TRIMESTRE DE 2005

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.

El Palacio de Pedro I en Tordesillas: realidad e hipótesis

Por Antonio Almagro
Escuela de Estudios Árabes, CSIC, Granada

En este artículo se analiza, mediante la planimetría, el palacio construido por Pedro I de Castilla en Tordesillas. Al ubicar sobre planos correctos los restos conservados, se ha podido deducir su forma y organización primitivas, antes de que fuera convertido en convento de clarisas. El resultado es una representación gráfica de la organización espacial del primitivo palacio que permite relacionarlo con edificios coetáneos y puede servir de base para futuras investigaciones.

XIII/1 2

El *Codex Escorialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocento*

Por Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid

El *Codex Escorialensis* (28-II-12 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) es uno de los ejemplos, más interesantes y discutidos, del libro de dibujos del *quattrocento* italiano que ha llegado hasta hoy. Compuesto en Roma en la última década del siglo XV, por un grupo de artistas todavía en discusión, y trasladado a España en la primera del XVI, reunió dibujos de antigüedades romanas escultóricas, pictóricas y arquitectónicas.

14

El manuscrito sobre Protocolo y Disposición en los Actos Públicos, de la Biblioteca de Palacio

Por José Manuel Barbeito
Universidad Politécnica de Madrid

Las cuestiones relativas al protocolo, sobre todo en los actos públicos que contaban con la presencia del Monarca, eran consideradas de extraordinaria importancia en la Corte barroca. Por eso la preocupación de conservar la memoria de cuál había sido el orden y disposición seguidos en algunas de las manifestaciones más señaladas, aquellas que se pensaba podían servir de pauta para futuras ocasiones.

36

Dos vistas de la Alhambra del Álbum del Príncipe Metschersky

Por Pedro A. Galera Andreu
Universidad de Jaén

Se dan a conocer y se analizan dos estampas pertenecientes al *Álbum del Príncipe A. Metschersky* (Real Biblioteca, Madrid), con motivo del viaje efectuado a España por este noble de origen ruso, en 1867, realizadas por el artista alemán Friedrich Eibner. Las dos imágenes contribuyen, por un lado, al mejor conocimiento del monumento nazari, dado el interés del artista por ser lo más fiel posible al objeto a dibujar, y por otro al catálogo de imágenes románticas sobre la Alhambra.

52

Notas y Documentos

Presentes para un Rey: regalos enviados
desde Filipinas a Felipe V

Por María Mercedes Fernández Martín

62

Una serie de retratos de Nodrizas Reales

Por Magdalena Illán Martín e Inmaculada C. Rodríguez Aguilar

67

Crónica Cultural

74

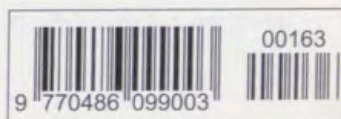
Resumen en inglés

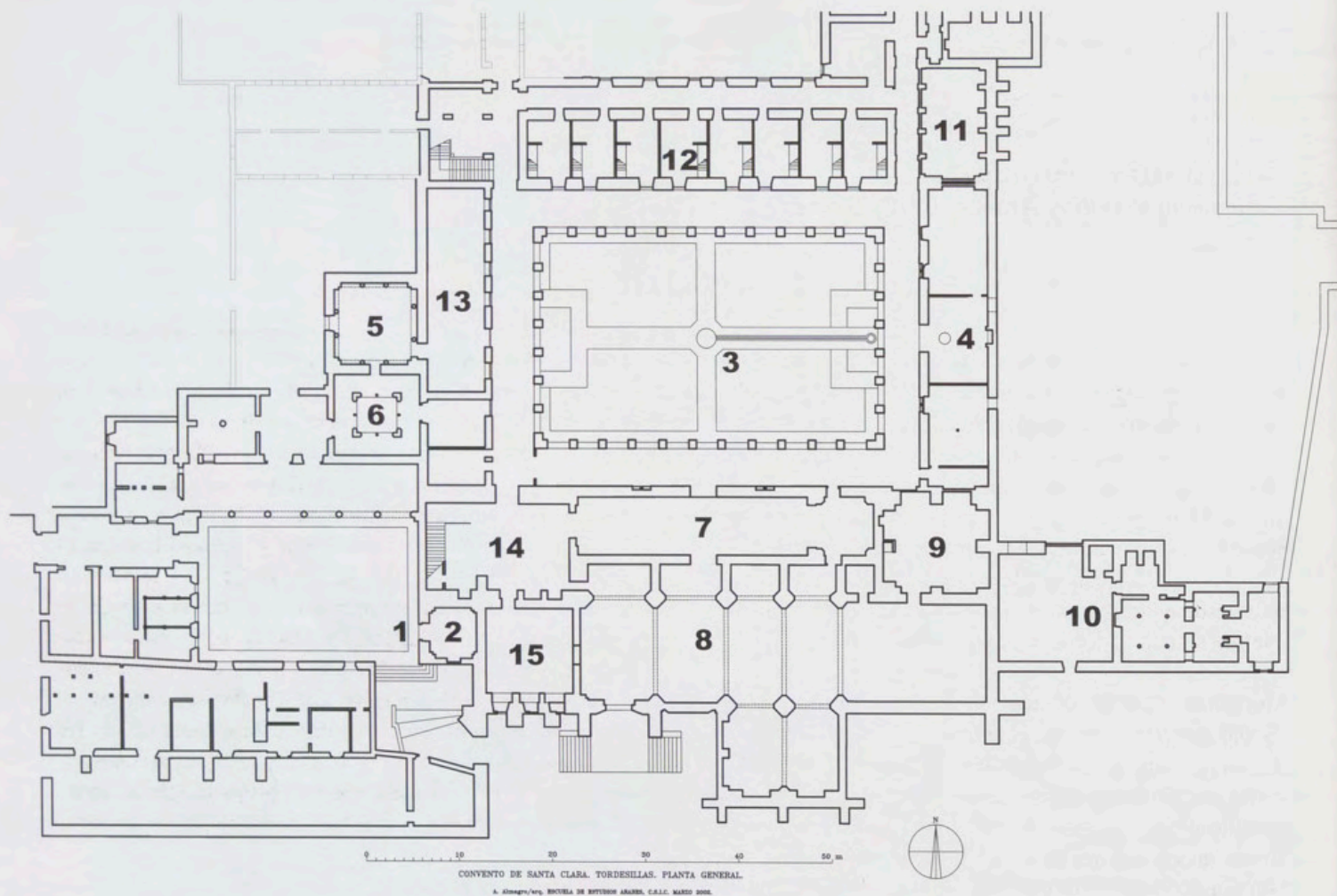
80



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.
NIPO: 006-05-001-2. 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.





Planta actual del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas.

1. Fachada del palacio.
2. Vestíbulo del palacio.
3. Claustro del Vergel.
4. Salón del Aljibe.
5. Capilla Dorada.
6. Patio Árabe.
7. Coro Largo.
8. Iglesia.
9. Sacristía.
10. Baños.
11. Sala Capitular.
12. Celdas.
13. Refectorio.
14. Antecoro.
15. Coro.

El Palacio de Pedro I en Tordesillas: realidad e hipótesis

Por Antonio Almagro

Escuela de Estudios Árabes, CSIC, Granada

El palacio construido por Pedro I en Tordesillas, convertido posteriormente en convento de monjas clarisas, es una página singularísima de la historia de la arquitectura hispana, del que aún queda mucho por desvelar. La presencia de un palacio de claras raíces andalusíes en lugar tan alejado de donde esa arquitectura tenía su desarrollo tradicional, la originalidad de los modelos empleados y otra serie de caracteres que hoy apenas se van vislumbrando, hacen de este edificio un elemento de notable interés para la investigación de uno de los más singulares y brillantes capítulos de la historia de nuestra arquitectura.

Muchas son las transformaciones que se han ido produciendo y acumulando en el conjunto del Real Monasterio de Santa Clara que, como tantos otros edificios residenciales aristocráticos, se convirtió en convento sin muchas modificaciones en sus comienzos, pero que fueron adquiriendo mayor alcance tras el paso de los años, y sobre todo con la mutación de los gustos artísticos. Todo ello ha acrecentado la desaparición o enmascaramiento de muchas de las estructuras y ornamentaciones originales, lo que dificulta el conocimiento de la forma y disposición del primitivo edificio, dando lugar por tanto a muy variadas interpretaciones.

Desde que Vicente Lampérez le dedicara el primer estudio de cierto rigor¹, varios han sido los investigadores que se han venido ocupando de este monumento, especialmente tras la aparición de diversos restos ocultos hasta la restauración llevada a cabo en el área del Claustro del Vergel entre 1988 y 1990. La síntesis de lo hasta ahora propuesto como interpretaciones de este conjunto puede encontrarse en uno de los últimos trabajos realizados en torno a este monumento por Juan Carlos Ruiz Souza, al cual nos vamos a remitir². En general baste decir que casi todos los autores aceptan la existencia de dos palacios o de dos construcciones, uno que se debería a Alfonso XI, o que podría ser obra incluso anterior, cuya existencia vendría

avalada por las inscripciones conservadas en la fachada, hoy casi ilegibles, y otro debido a su hijo Pedro I. En lo que no existe concordancia es en la ubicación de ambos o en la atribución a uno u otro momento de los restos conservados. Si parece aceptarse que la llamada Capilla Dorada sería la obra más arcaica y correspondería por tanto al período más antiguo, mientras que la fachada y su vestíbulo, por sus semejanzas estilísticas y compositivas con el Palacio de Don Pedro del Alcázar de Sevilla, se podrían atribuir a este Monarca, pese a que en dicha fachada se encuentren incrustadas las dos inscripciones antes aludidas, pero que podrían haber sido colocadas allí recuperándolas de otro emplazamiento anterior. Menos concordancia existe en la atribución a uno u otro Monarca de las estructuras del Claustro del Vergel, y las que posiblemente existieron en el espacio que hoy ocupa la iglesia, construida en el siglo XV, con el edificio funcionando ya como convento.

Las diversas teorías que, en torno a la organización espacial, y a la cronología de los restos conservados, se han ido produciendo en los últimos años, adolecen a nuestro parecer de una falta metodológica capital en el estudio de una obra arquitectónica, que debería partir de un cuidadoso análisis basado en planos fiables y de la consecuente concreción y visualización en dicha planimetría de todo aquello que se propone. Sólo mediante el uso de planimetría rigurosa pueden analizarse convenientemente aspectos tan importantes como son la funcionalidad o la viabilidad espacio-dimensional de las propuestas, de modo que den como resultado soluciones creíbles. Sorprende a este respecto que, desde la aportación realizada por Lampérez hace ya casi un siglo, no se haya realizado ningún intento de estudiar el monumento con documentos actualizados y mejorados. Digamos que el plano realizado por este distinguidísimo historiador de nuestra arquitectura no deja de ser un buen croquis, hecho por persona con gran experiencia y capacidad analítica, pero efectuado sin duda con

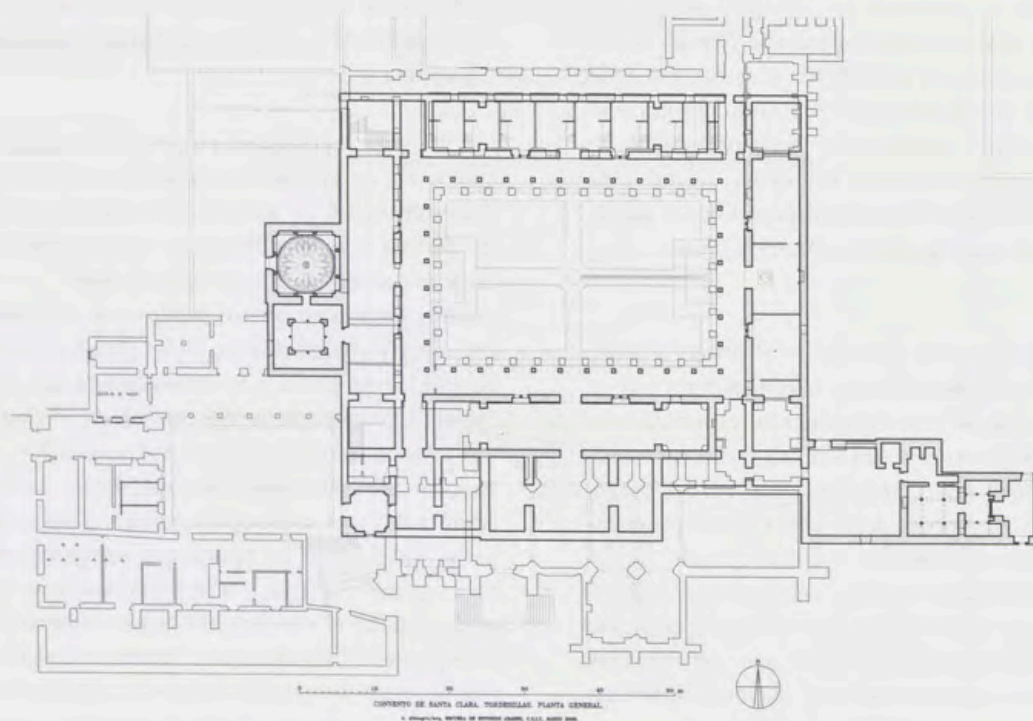
cierta premura y sin excesivo rigor métrico. El plano resulta especialmente valioso por indicar la existencia de algunos restos hoy desaparecidos, pero sorprende que algunos errores bastante evidentes, sobre todo tras las obras de 1988, hayan podido dar pie a lanzar hipótesis sin apenas otro fundamento que atribuir una fiabilidad absoluta a un documento, sin la más mínima comprobación. Así, el muro que separa la galería meridional del Claustro del Vergel y el Coro Largo o Iglesia Interior, que Lampérez dibuja con un notable espesor, suponiéndolo continuación del que existe en el Antecoro, hoy podemos comprobar que tiene la misma anchura que los otros muros del claustro gracias a la apertura parcial de uno de los arcos del palacio medieval, siendo por tanto errónea la estimación del mencionado estudioso. Sobre ese dato erróneo se ha llegado a especular con la posibilidad de que dicho muro sea parte de un palacio anterior³.

Desde hace algún tiempo, y de forma hasta ahora esporádica, he empezado a realizar levantamientos de distintas zonas de este conjunto de Tordesillas atribuibles al palacio, y aunque aún no he podido abordar un levantamiento integral del conjunto, he tenido la oportunidad de contar con un plano levantado hace no muchos años⁴, y que, en las comprobaciones del mismo que he podido efectuar, se ha puesto en evidencia su correcta ejecución. Este plano ha sido digitalizado y es la base del análisis que aquí presento. El procedimiento que he seguido consiste en identificar y localizar en el plano aquellos elementos que con seguridad pertenecen al primitivo palacio, y a partir de ellos, tratar de vislumbrar qué otras estructuras del actual edificio pueden corresponder a una lógica compositiva y

constructiva relacionada con aquéllos. A partir de ahí, trataré de plantear hipótesis siguiendo las pautas conocidas de la arquitectura andalusí y en especial de otras construcciones debidas o atribuidas a Alfonso XI y Pedro I.

Aunque no es mi propósito entrar en esta ocasión en la discusión sobre la cronología de los restos del palacio ni en las hipótesis sobre la existencia de uno o dos palacios, sí quiero manifestar mi coincidencia con las propuestas generales de Juan Carlos Ruiz Souza, en cuanto a la cronología⁵ de los elementos conservados en torno al Claustro del Vergel y la posible existencia de otro palacio, hoy desaparecido, en la zona occidental del conjunto⁶. También coincido en la mayoría de sus interpretaciones respecto a la disposición de los espacios distribuidos alrededor del patio. Por tanto, y de manera resumida, considero que todos los restos existentes en torno al Claustro del Vergel corresponden a un edificio planificado en una única etapa constructiva que cabe atribuir a Pedro I. A este edificio pertenecerían también la fachada, su vestíbulo inmediato y el baño⁷, y habría quedado integrado en él, pese a su indudable datación anterior, la Capilla Dorada, mediante la construcción del Patio Árabe. Como podremos comprobar, esta construcción obedece a una planificación rigurosamente concebida y coherente tanto en lo que respecta a su organización en planta como en sus alzados y ornamentaciones.

No comparto, sin embargo, las hipótesis que apuntan a que la fachada conservada sea sólo parte de una composición mayor que contendría otro elemento similar simétrico⁸ ni su propuesta para la zona meridional del palacio⁹.



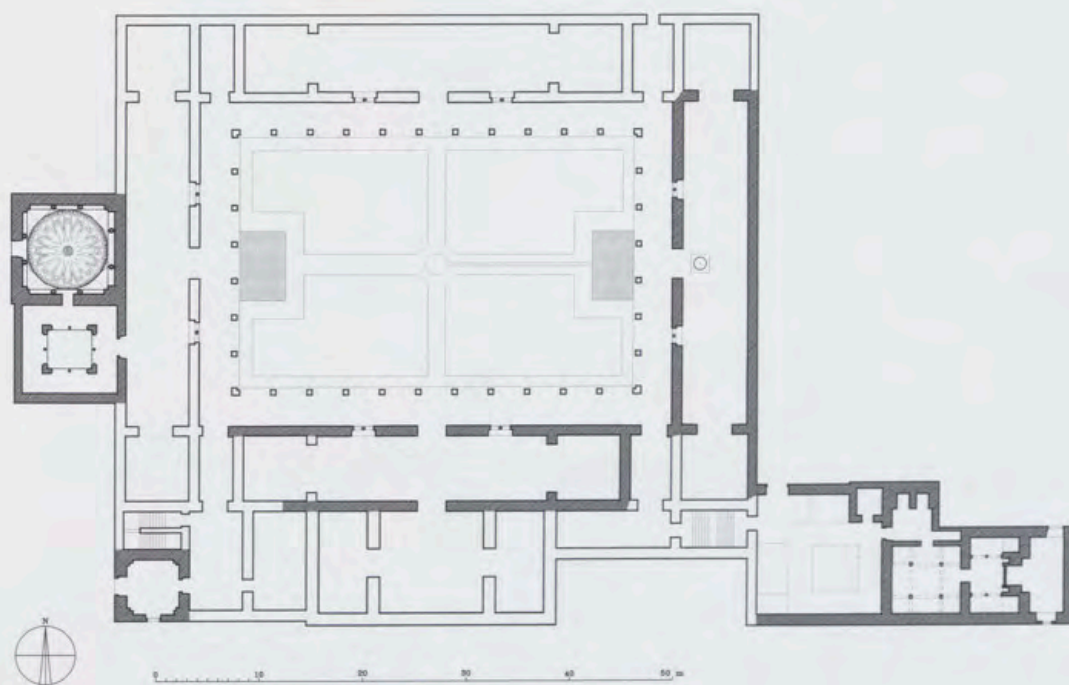
Identificación de los restos del palacio en las estructuras del convento.

A mi entender estas propuestas adolecen, entre otras cosas, de las carencias a que antes me referí. Se debería intentar visualizarlas y comprobar el resultado al que se llega cuando se dibujan correctamente las hipótesis, comprobando si este resultado se puede encuadrar mínimamente en los postulados compositivos y estéticos que nos marcan otras obras coetáneas. Sólo así creo que este tipo de propuestas pueden llegar a ser aceptadas.

Voy a tratar, por tanto, de seguir el proceso antes referido haciendo especial alusión a la planta actual del convento, en donde se han marcado los espacios más singulares; a la misma planta con la superposición de la hipótesis que vamos a mantener; y a la planta que proponemos como plausible del palacio primitivo. La planta con la identificación de los restos del Palacio en las estructuras del convento nos servirá especialmente para localizar los que podemos considerar, hasta ahora, como restos conservados del mismo. Varias de las conclusiones a las que llego estaban ya planteadas por otros investigadores, pero pienso que la aplicación de este método, aparte de dar consistencia a muchas hipótesis, nos ayuda a visualizar los resultados y a tener con ello una idea más clara de cómo debió ser este espléndido edificio. Por otro lado, la concreción a nivel gráfico de las hipótesis ayuda a comprobar su verosimilitud tanto en lo que respecta a sus propiedades espaciales como dimensionales.

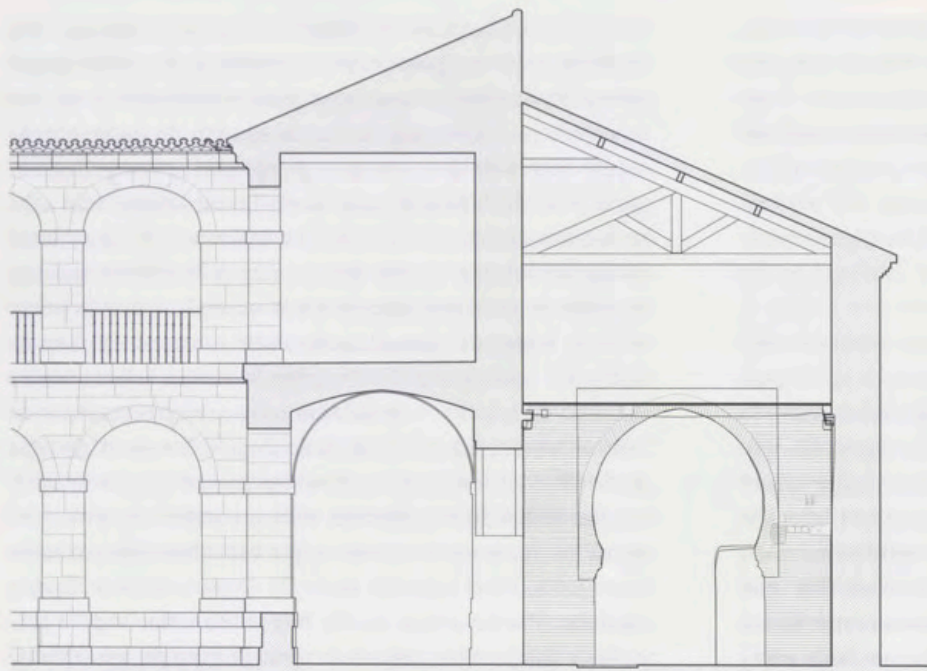
Vamos a empezar este proceso por el espacio que puede identificarse más fácilmente como integrante de un palacio o edificio residencial andalusí. Me refiero al llamado Salón del Aljibe (Planta actual, n. 4) situado en el lado

oriental del Claustro del Vergel, y que pese a estar hoy dividido tanto en planta como en altura, se puede interpretar obviamente como una sala característica de esa arquitectura¹⁰. Esta sala conserva su arco de ingreso ricamente decorado, dos ventanas geminadas abiertas hacia el patio y los dos arcos de paso hacia las alhanías¹¹ ubicadas en los dos extremos del salón. La existencia de las ventanas en los salones de este palacio marca la diferencia entre un salón de casa musulmana, en la que sólo existe la puerta como hueco de comunicación entre el interior y el exterior, y un edificio mudéjar en donde suelen ser corrientes este tipo de huecos¹². De factura muy semejante a éstas de Tordesillas son las del Palacio de Don Pedro en el Alcázar de Sevilla, compuestas igualmente por arcos geminados. Los dos arcos de las alhanías se han conservado prácticamente en su integridad, pese a que éstas han desaparecido como tales. En el extremo norte, la construcción de la sala capitular (Planta actual, n. 11), hoy usada como capilla privada de las monjas, vino a ocupar el área de esa alcoba, además de un espacio adicional. En el lado sur la alhanía quedó destruida al edificarse la sacristía de la iglesia (Planta actual, n. 9). Las hipótesis que proponen que esta última construcción sea parte del palacio o incluso de un palacio anterior¹³, basadas en ciertos rasgos andalusíes de su arquitectura, no se sostienen en cuanto se analiza con detenimiento su situación en la planta general. No hay coincidencia entre el arco de la alhanía del salón y el arco más oriental del lado norte de la sacristía, y menos aún entre el contiguo a éste y el aparecido en la esquina suroeste del claustro. Esto manifiesta la absoluta diacronía de esta construcción con la de los restos del palacio, y sobre todo, la absoluta disparidad funcional de ambas construc-



PALACIO DE PEDRO I EN TORDESILLAS
DISEÑO DE ANTONIO ALMAGRO, CALZ. ALMAGRO/SAE

Hipótesis de la planta del palacio de Pedro I en Tordesillas.



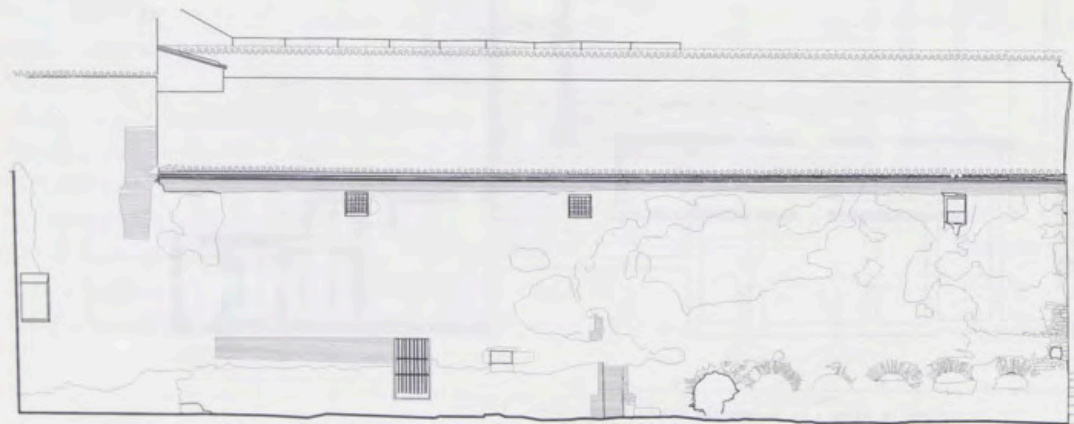
CONVENTO DE SANTA CLARA, TORDESILLAS. SALÓN DEL ALJIBE. SECCIÓN.
A. Muga/Arq. ESCUELA DE ESTUDIOS ÁRABES. C.S.I.C. MARZO 2002.

Sección de la Sala del Aljibe y el pórtico que la precede.

ciones. Si la sacristía existía previamente a la edificación del patio y de las crujías del palacio, carece de lógica que se construyeran el arco de la alhanía y el del claustro sin hacerlos coincidir con los de esta construcción. Lo lógico es que la edificación de la sacristía sea posterior y de un momento en que ya no tenía sentido ni la existencia de la alhanía ni la del arco del patio cuya función analizaremos a continuación ¹⁴. En todo caso, y pese a las transformaciones sufridas por esta crujía, se puede reconocer perfectamente su estructura original.

La aparición, en el muro sur del Claustro del Vergel, de varios huecos fácilmente identificables como pertenecientes al palacio, pone de manifiesto que este muro se conserva casi íntegro, al menos en su parte oriental. En el muro paralelo, que actualmente separa el Coro Largo de la Iglesia (Planta actual, n. 7 y 8) existe también un arco

decorado del que trataremos con detenimiento más tarde. La existencia de este arco presupone que el muro en que se abre formaba también parte del palacio. Analizando la forma y dimensiones del Coro Largo, también conocido como Iglesia Interior, vemos que lo que hoy es su presbiterio, que presenta una bóveda de estilo gótico datable a comienzos del siglo XV, tiene la posición y dimensiones adecuadas para ser la alhanía oriental de una sala semejante al Salón del Aljibe. La otra alhanía de esta sala habría desaparecido al construirse el Antecoro. Esta hipótesis da sentido a la existencia del arco aparecido en el ángulo sureste del claustro, dentro del muro meridional, que daría paso a un corredor que comunicaría con el cercano baño (Planta actual, n. 10), estableciendo la relación, necesariamente directa, entre el palacio y el *hammam*, característica de los palacios andalusíes ¹⁵. Así, el acceso al



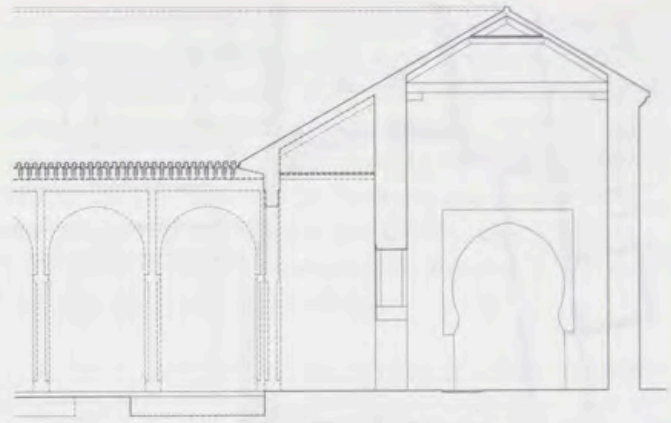
CONVENTO DE SANTA CLARA, TORDESILLAS. SALÓN DEL ALJIBE. ALZADO ORIENTE.
A. Muga/Arq. ESCUELA DE ESTUDIOS ÁRABES. C.S.I.C. MARZO 2002.

Alzado oriental de la crujía del Salón del Aljibe.

baño se realizaría desde el palacio por el lado occidental de aquél, a través de una parte de la actual sacristía, cuya construcción, junto con la de la iglesia, habría modificado toda esta zona. Actualmente, la zona que separa las salas húmedas del baño del muro de la iglesia aparece como un patio o más bien corral, a través del cual se llega a aquéllas. Según la organización característica de los baños andalusíes, esta zona debía estar ocupada por la sala de reposo y de vestuario. Estas habitaciones, al no estar construidas tan robustamente como las salas húmedas, ya que en ellas no había vapor, se edificaban con materiales más endebles y suele ser habitual que acaben arruinándose mientras se mantienen en pie las otras zonas del baño, construidas con bóvedas y muros de materiales más resistentes. Sería muy interesante realizar una cuidadosa excavación en esta zona que pudiera aportar alguna información sobre su primitiva disposición. No sería de extrañar que ésta consistiera en una sala con linterna central sostenida por columnas o pilares, a semejanza de la llamada sala de las Camas del baño del Palacio de Comares de la Alhambra. La existencia de una puerta, actualmente tapiada y medio enterrada, que permitiría acceder al baño desde la huerta, no carece de sentido si consideramos la posible presencia de jardines en esta zona y el precedente del baño construido por al-Hakam II junto al salón de Abd al-Rahman III en Madinat al-Zahra¹⁶. Este baño, aparte de tener una comunicación directa con el gran salón de recepciones, tenía igualmente varias puertas abiertas hacia el extenso jardín de la "terrazza alta", al que se abría igualmente el salón antes mencionado.

Identificado ya el Coro Largo como un salón con sus correspondientes alhanías, la única anomalía que presenta es la existencia de un gran arco, situado en el mismo eje que el de acceso desde el claustro y que actualmente se abre al espacio de la iglesia. La calidad de la decoración con que se ornó esta puerta obliga a pensar que daba paso a un espacio de gran importancia. Está claro que, con la construcción del actual templo en el siglo XV, se tuvieron que demoler una serie de estructuras de las que hoy no queda rastro alguno. Mientras no se realice una excavación adecuada en el subsuelo del templo actual y un registro cuidadoso de los paramentos verticales de los muros, tendremos que mantener meras conjeturas respecto a la disposición que el palacio pudo tener en esta zona.

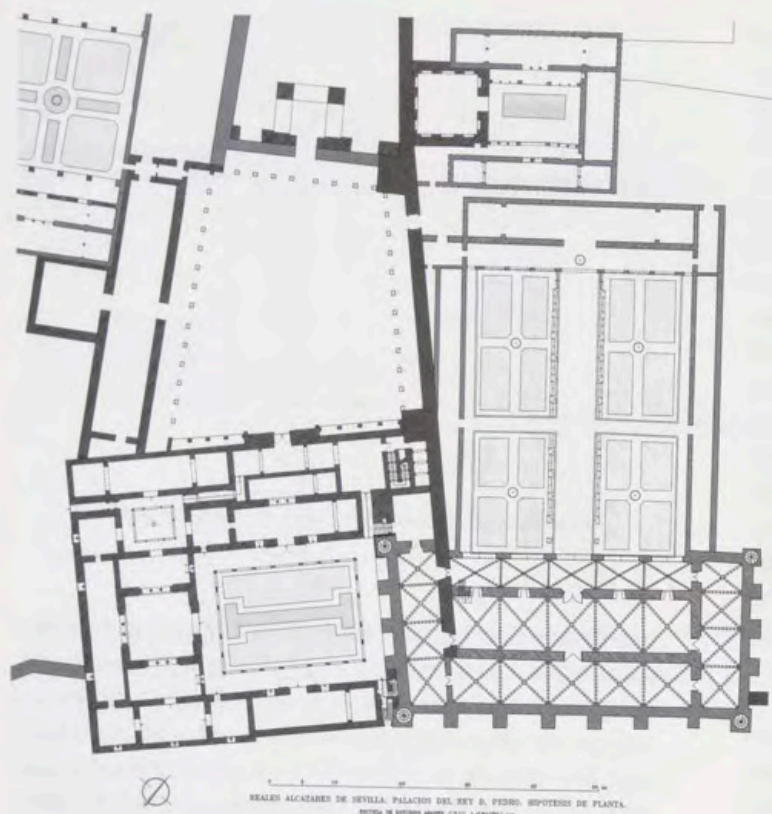
La consideración de otras construcciones coetáneas nos lleva a proponer dos posibles alternativas. Una de ellas sería pensar en la existencia de otro salón de parecidas proporciones y disposición paralela. Esta solución encuentra ejemplos equiparables que se pueden remontar a la misma Medina Azahra¹⁷, pero también en construcciones más cercanas cronológicamente, como la reforma realizada por Alfonso X en el Patio del Crucero del Alcázar de Sevilla¹⁸, o incluso en el mismo Palacio del Rey Don Pedro de dicho Alcázar, en lo que se considera la Cámara del Rey en el lado norte de la planta baja¹⁹. Pero además, es ésta



Hipótesis de la sección primitiva del Salón del Aljibe.

una disposición que se convirtió en habitual al reutilizar palacios islámicos, cuando se considera que los espacios que proporcionan sus salones resultan insuficientes para el uso que de ellos requieren los nuevos moradores cristianos. Con frecuencia se recurre a convertir el pórtico islámico en un salón paralelo, construyendo un nuevo pórtico sobre el espacio del patio y reduciendo el tamaño de éste. Semejante proceso se identifica con claridad en casos como el del convento de Santa Clara la Real de Murcia, o en la Aljafería de Zaragoza, y a nuestro entender ocurrió igualmente en el llamado patio de la Casa de la Contratación perteneciente en su día al Alcázar de Sevilla.

Otra posible alternativa sería pensar en la existencia de una *qubba* o salón del trono de planta cuadrada cubierta con armadura de paños. Esta hipótesis vendría avalada por un ejemplo tan singular y notorio como el del palacio de Comares de la Alhambra²⁰ en donde a la sala de la Barca, con disposición típica de salón de residencia andalusí, se adosó el gran Salón de Comares, ubicado dentro de una torre y que aúna la función de salón del trono y de sala mirador²¹, funciones que pudieron darse igualmente en este caso de Tordesillas, habida cuenta de la posición que este elemento habría tenido en el alto de la terraza natural del río Duero. No puede además olvidarse la presencia de otras *qubbas* con carácter de salas áulicas, en edificios palatinos ligados a la persona del Monarca Pedro I. El Cuarto del Yeso del Alcázar de Sevilla, en donde el Rey tenía sus aposentos privados, cuenta con una *qubba* cuya construcción se atribuye a su padre Alfonso XI. En el palacio construido por el propio Don Pedro en ese mismo alcázar, que difícilmente llegó a disfrutar, la sala principal, que además preside toda la composición, es la gran *qubba* del Salón de Embajadores. Recientemente hemos identificado una probable *qubba* precedida por un salón alargado en el patio de la Montería del Alcázar de Sevilla, seguramente una obra inacabada de tiempos de Don Pedro²². Ésta es la alternativa que nos hemos inclinado a dibujar en nuestro plano de hipótesis al considerar que el cuerpo de edificio de la fachada-vestíbulo marca un ángulo como límite del



Palacios en el Alcázar de Sevilla en tiempos de Pedro I.
A la derecha, el Patio del Crucero con los salones alfonsíes
del Cuarto del Caracol. A la izquierda, el Palacio de Don Pedro.

palacio cuyo muro meridional coincide prácticamente en alineación con el del límite sur del baño. Un salón alargado y paralelo al del Coro Largo que llegara hasta esta línea sería excesivamente ancho, pero sin embargo esa dimensión cuadraría perfectamente con la proporción de una *qubba*. Pero es más, la dimensión que resulta para ésta según tal hipótesis es prácticamente la misma que tiene el Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla y muy semejante a la del Salón de Comares: alrededor de 10,00 m en nuestra propuesta para Tordesillas, 9,75 m para el salón del Alcázar de Sevilla y 11,30 m en el de la Alhambra.

Si consideramos un desarrollo lógico de los acontecimientos que se pudieron producir tras la transformación del palacio en convento, lo normal sería que la sala de mayor tamaño y prestancia fuera la que se destinara a iglesia²³, pues la capilla del palacio, la Capilla Dorada, resultaría a todas luces insuficiente. El salón del trono, sin embargo, habría perdido su función, pero no su carácter simbólico, y qué mejor reutilización del mismo podía darse que destinarlo a la casa del Dios-Soberano. Cuando, pasado el tiempo, se pensara que la *qubba* resultaba pequeña como ámbito litúrgico, este lugar aparecería como el más adecuado para construir una nueva iglesia, pues se disponía del espacio suficiente extendiéndose hacia el Sur, sin interferir ni alterar otras zonas del palacio-convento.

Teniendo en cuenta la probable simetría del salón existente en lo que hoy es el Coro Largo, que se manifiesta evidente por la presencia de ventanas simétricas hacia el patio, resulta necesario considerar la existencia de otra

puerta y su pasillo correspondiente en el extremo occidental del lado sur del Claustro. Ese corredor, simétrico del que conduciría al baño, formaría parte de la entrada principal del palacio, comunicando el patio con el vestíbulo y la fachada (Planta actual, n. 1 y 2) a través de un segundo vestíbulo, y adoptando el carácter de los ingresos de las casas y palacios andalusíes, con recorrido en recodo y desembocadura en un ángulo del patio²⁴. Todas estas estructuras desaparecerían al construirse el coro y antecoro a partir del siglo XVI (Planta actual, n. 14 y 15).

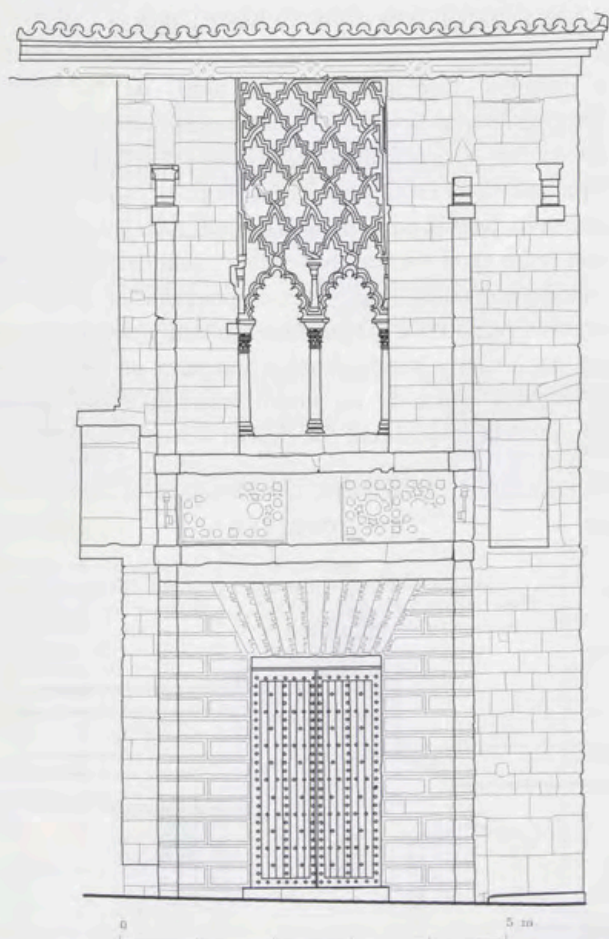
La crujía occidental está hoy ocupada mayoritariamente por el antiguo refectorio (Planta actual, n. 13) y por un pequeño vestíbulo que comunica con el Patio Árabe (Planta actual, n. 6). Las dimensiones de estas salas hacen pensar que pudieron formar parte de un salón simétrico del Salón del Aljibe, e incluso cabe la posibilidad de que sus muros aún sean los primitivos y conserven en su interior restos semejantes a los aparecidos en los muros oriental y meridional del claustro. Esta sala contaría con sus correspondientes alhanías, ubicadas una en parte de lo que hoy es el Antecoro y la otra en la actual escalera principal de convento. Desde este salón occidental se accedería, a través del Patio Árabe, a la capilla palatina, hoy Capilla Dorada (Planta actual, n. 5), parte o resto de otra construcción anterior²⁵ que quedaría de ese modo vinculada al palacio, disponiendo en ella un nuevo acceso por el Sur, distinto del original que se abría en su frente occidental. La mera observación de la planta descarta la teoría de que esta construcción pudiera ser el salón del trono del palacio²⁶, pues, aparte de que no existe traza alguna de una

comunicación directa entre ella y la sala que luego fue refectorio, y menos aún en su parte central, el eje de la capilla está sensiblemente descentrado del eje del patio, lo que hace inviable esta propuesta.

La crujía norte fue drásticamente alterada en el siglo XVIII cuando se rehizo para disponer en ella las celdas de las monjas (Planta actual, n. 12). Sabemos que hasta entonces había estado también destinada a dormitorio, pero con disposición de espacio colectivo ²⁷. Según nuestra hipótesis, debió estar constituida, en el primitivo palacio, por un salón semejante al del lado meridional (Coro Largo), que por su orientación al Mediodía bien pudo estar destinado a ser la cámara del Rey, a semejanza de lo que ocurre en el palacio del Alcázar de Sevilla. Por ser el mejor orientado, y manteniendo un uso semejante, se convertiría en el dormitorio de las religiosas, al transformarse el palacio en convento. Aunque las obras realizadas en el siglo XVIII en esta crujía debieron ser de gran alcance, a juzgar por lo recogido en la documentación, no tengo noticia de que se haya investigado la posible pervivencia de los muros antiguos, cosa que algún día debería hacerse. El hecho de que el proyecto del XVIII contemplara la construcción de tres plantas (la baja ocupada por celdas, una entreplanta para

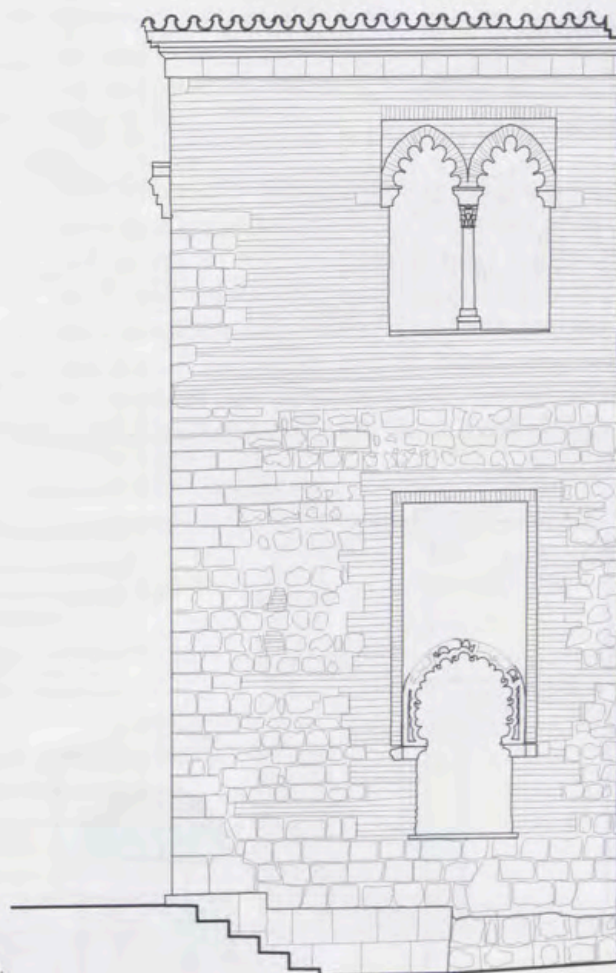
las criadas de las monjas y otra alta también destinada a celdas) en lugar de la única que tenía el palacio, hace no obstante dudosa tal pervivencia. Las dimensiones que hoy presenta esta crujía permiten suponer que, si no se conservaron los muros, al menos se debió reutilizar la cimentación. En los extremos de la crujía pudo haber pasos semejantes a los del lado sur, que en este caso conducirían a los jardines y huertas que sin duda hubo en lo que más tarde sería la huerta del convento.

Toda esta organización espacial estaba articulada en torno a un gran patio, cuyas dimensiones coinciden con el actual Claustro del Vergel (Planta actual, n. 3), al que las transformaciones realizadas entre los siglos XVII y XVIII han dejado irreconocible. ¿Qué forma y disposición tuvo el patio del palacio? Aunque los restos aparecidos durante las obras de restauración llevadas a cabo en 1988 ²⁸ nos aportan alguna información, seguimos teniendo más incógnitas que respuestas. Sabemos que el patio tuvo pórticos en sus cuatro lados, que fueron sucesivamente sustituidos por los pórticos clasicistas actuales a lo largo de los siglos XVII y XVIII ²⁹. Nada sabemos del número y dimensiones de los soportes primitivos, aunque de la documentación del siglo XVIII que describe el estado del edificio

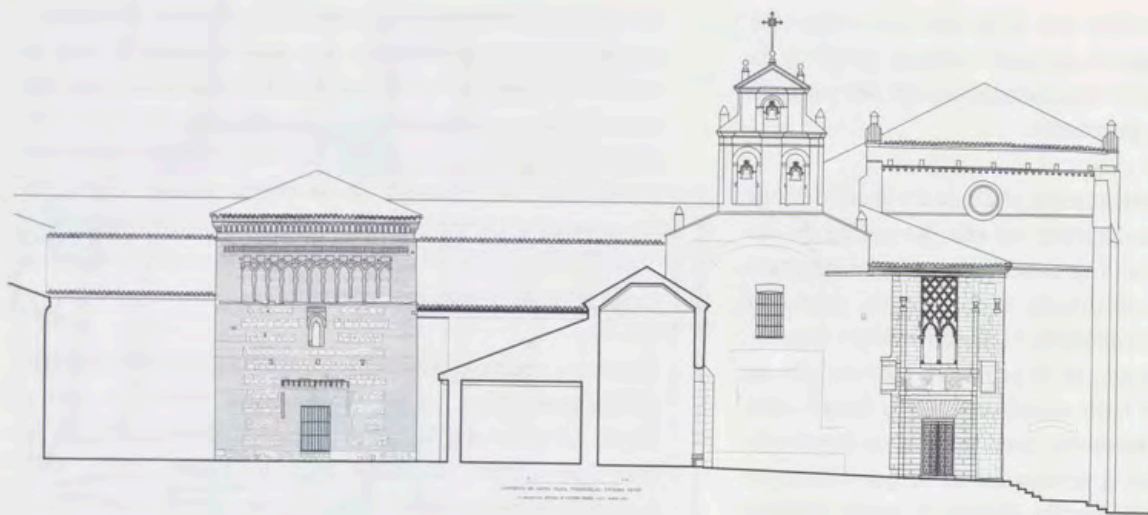


CONVENTO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS. FACHADA DEL PALACIO.

A. Almagro/arg. ESCUELA DE ESTUDIOS ÁRABES, C.S.I.C. AGOSTO 1992



Fachadas oeste y sur del cuerpo del vestibulo del palacio.



Alzado oeste del convento con la fachada de la Capilla Dorada y del palacio.

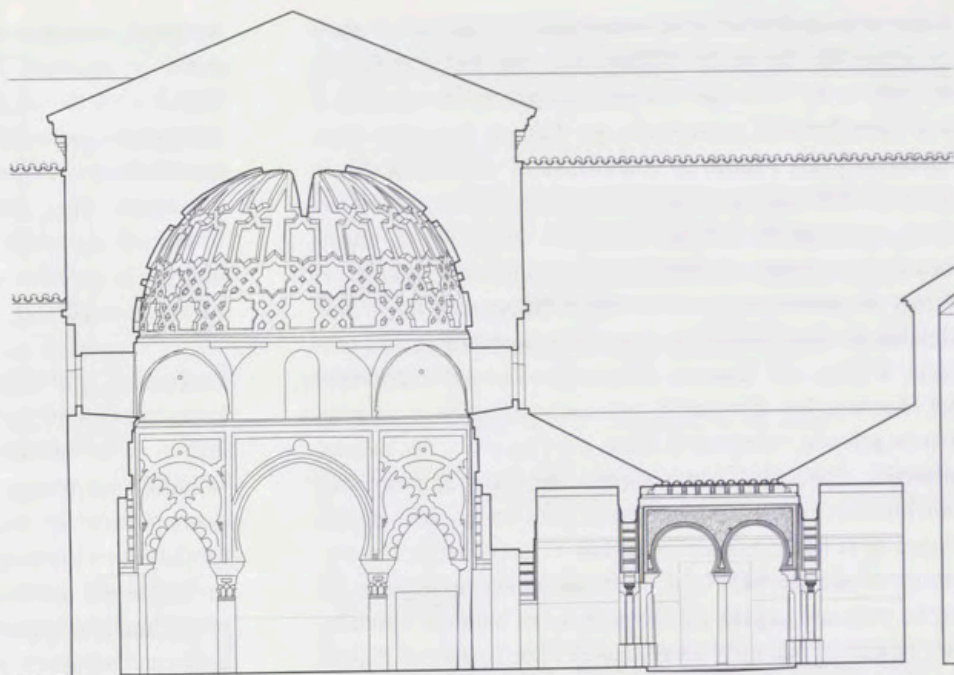
parece deducirse que eran de ladrillo tanto los pilares como los arcos ³⁰. He dibujado una solución de pórticos en base a la simple conjetura de suponer que, para facilitar el paso por las galerías durante el proceso de construcción de las nuevas pandas de arcos, éstas pudieron ser construidas exteriormente a las primitivas, de tal modo que no se habrían demolido hasta el momento en que fueran a ejecutarse las bóvedas y pisos de las nuevas. Esto además permite atribuir a los pórticos antiguos una anchura algo menor que a los actuales, más acorde con las proporciones de otras construcciones coetáneas, como el Patio de los Leones de la Alhambra o el de las Doncellas del Alcázar de Sevilla.

Los trabajos realizados en 1988 pusieron al descubierto en el subsuelo del patio unas estructuras en forma de U en el centro de los dos lados menores, y sobre las que se han vertido distintas interpretaciones. Los responsables de la obra las interpretaron como cimientos de pabellones, relacionándolos con los del Patio de los Leones ³¹. Creo que hay diversas razones para contradecir esta hipótesis. En primer lugar las dimensiones y proporción de estas estruc-

turas. Resultan demasiado grandes y demasiado alargadas para poder considerarlas cimientos de pabellones, incluso pensando que los pórticos medievales fueran más estrechos que los actuales, lo que permitiría aumentar su anchura y reduciría su proporción alargada. Es difícil de imaginar unos pabellones respondiendo a tales dimensiones. Otra hipótesis ya expresada por algunos investigadores ³² plantea que tales estructuras correspondan a albercas según una disposición habitual en la arquitectura andalusí, cuyo modelo más claro era hasta ahora el Castillejo de Monteagudo ³³. Ejemplo similar sería el correspondiente a la primera fase del llamado patio de la Casa de Contratación de Sevilla ³⁴, que en nuestra opinión hay que considerar de época almohade. Además, el reciente descubrimiento de la estructura del jardín proyectado, y en parte realizado, para el patio de las Doncellas del Palacio del Rey Don Pedro en el Alcázar de Sevilla ³⁵, abundaría en tal hipótesis. En este patio se proyectaron pequeñas albercas transversales adosadas a los pórticos oriental y occidental, unidas por una ría longitudinal y rodeadas por dos arriates rehundidos cerca de un metro respecto a los andenes. Aunque esta disposición fue casi de inmediato modificada,



Alzado y sección del lado occidental del convento.



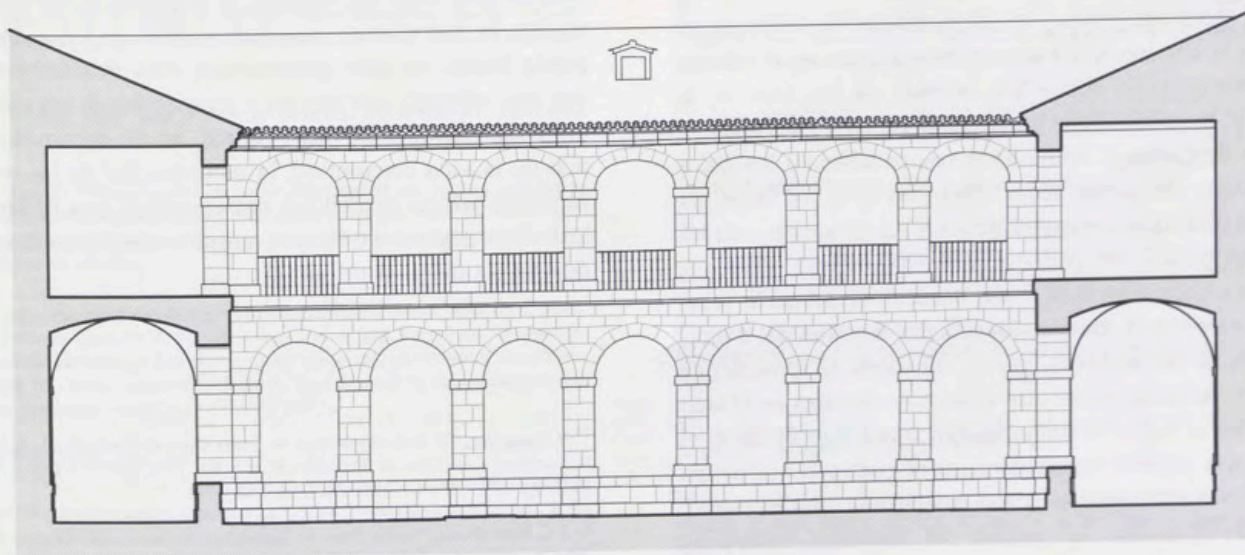
Sección de la Capilla Dorada y Patio Árabe.

CONVENTO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS. SECCIÓN POR LA CAPILLA DORADA.
A. Almagro/Arg. DISEÑO DE EDIFICIO HABIT. C.A.L. MADRID 1987.

la idea inicial incita a pensar que en Tordesillas se planificara algo similar, teniendo en cuenta el carácter precursor que sin duda tuvo este palacio respecto al de Sevilla³⁶. Tampoco hay seguridad de si el patio tuvo disposición de crucero como en el Castillejo o si sólo contó con un andén longitudinal, como ocurría en el palacio de Sevilla. Aunque en las excavaciones no aparecieron restos del andén transversal, en la hipótesis realizada de la planta, hemos dibujado una solución de crucero, ya que sería la posibilidad más plausible. En todo caso se hace indispensable realizar una adecuada prospección arqueológica que permita dirimir estas cuestiones que resultan de sumo inte-

rés para el conocimiento de la arquitectura residencial andalusí y de su evolución.

Un análisis comparativo de los dos grandes palacios construidos por Pedro I de Castilla, este de Tordesillas y el del Alcázar de Sevilla, así como del contemporáneo de los Leones de la Alhambra, nos permite hacer algunas observaciones de interés. En primer lugar, salta a la vista la notable diferencia de tamaño que existe entre Tordesillas y los otros dos. A pesar de ello, este último resulta más simple que aquéllos, aunque en todos parece existir una perfecta planificación muy bien elaborada.



CONVENTO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS. CLAUSTRO DEL VERGEL. ALZADO ESTE.
A. Almagro/Arg. DISEÑO DE EDIFICIO HABIT. C.A.L. MADRID 1987.

Alzado del pórtico clasicista del lado oriental del Claustro del Vergel que antecede al Salón del Aljibe.

El proyecto de Sevilla debió estar condicionado por el espacio disponible dentro del Alcázar, así como por la presencia del palacio del Patio del Crucero, antigua residencia almohade transformada y ampliada por Alfonso X, y que debía funcionar como palacio de aparato por el mayor tamaño de sus salas. Sabemos que Don Pedro usaba el Cuarto del Yeso como apartamento privado antes de construir su nuevo palacio. La enorme similitud de las plantas del Cuarto del Yeso y del palacio nuevo (salvando el mayor tamaño y complejidad de este último) así como la disposición de éste respecto al Patio del Crucero, incita a pensar que el proyecto del Monarca fue destinar la nueva construcción a su residencia privada, mientras el Patio del Crucero y los salones alfonsíes, conocidos como Cuarto del Caracol, seguirían funcionando como palacio público para las grandes recepciones de la Corte, comunicados con el nuevo edificio a través de la sala que más tarde se transformaría en capilla. De hecho este uso siguió aplicándose a los salones alfonsíes con posterioridad, pues en el siglo XVI se conoce al Cuarto del Caracol como Salas de las Fiestas. El palacio de Tordesillas tenía que responder a ambas necesidades y probablemente de ahí su mayor tamaño, a fin de poder disponer de salas de suficiente amplitud.

La planta del palacio de Tordesillas resulta anómala dentro de las características habituales de los palacios y residencias andalusíes, pese a que se puede encontrar entre ellos algún precedente o paralelo. La presencia de pórticos en los cuatro lados de su patio y de salones también en todos ellos sólo lo encontramos con anterioridad en Madinat al-Zahra, en el llamado patio de los Pilares³⁷. Es éste un edificio con gran patio central solado, pórticos con pilares en sus cuatro lados y salas alargadas y con alcobas en sus extremos, en tres de ellos, pues la crujía sur está muy destruida y al parecer estuvo destinada a circulación y conexiones con otros edificios cercanos. En la crujía occidental hubo dos salas dispuestas en paralelo, como ya indicamos anteriormente. La presencia de salones en los cuatro lados no resulta, de todos modos, absolutamente ajena a la arquitectura áulica coetánea, pues en el palacio de Comares de la Alhambra, además de la Sala de la Barca y la sala frontera desaparecida al construirse el Palacio de Carlos V, había otras cuatro salas en los lados más largos del patio, todas ellas con grandes arcos de entrada y alhanías en sus extremos³⁸. La disposición de las salas del palacio del Alcázar de Sevilla es más compleja, pues se organiza en base a dos núcleos, el del patio principal interpretado como residencia del Rey y el del llamado Patio de las Muñecas, que se considera el aposento de la Reina. Además, existe otro salón con alhanías en el lado sur, junto al Salón de Embajadores, y con huecos hacia el jardín, que supliría funcionalmente al contiguo que ocupa el lado sur del patio, si como parece este último estuvo dedicado a capilla. La ruptura del esquema tradicional articulado en base a un solo eje y que caracteriza a la vivienda andalusí de cierta categoría, que se produce en este palacio de Tordesillas, no sólo influyó en su hermano

sevillano sino que sin duda también lo hizo en el más singular y anómalo de los palacios construidos en al-Andalus: el de los Leones de la Alhambra, y no por los pretendidos pabellones prominentes hacia el patio, de los que ya hemos expresado nuestra opinión en contra de su existencia, sino por las proporciones del conjunto, la forma del acceso, la disposición de salas en todo su perímetro y la sucesión de sala y *qubba*, si esto se llegara alguna vez a confirmar, en uno de sus lados.

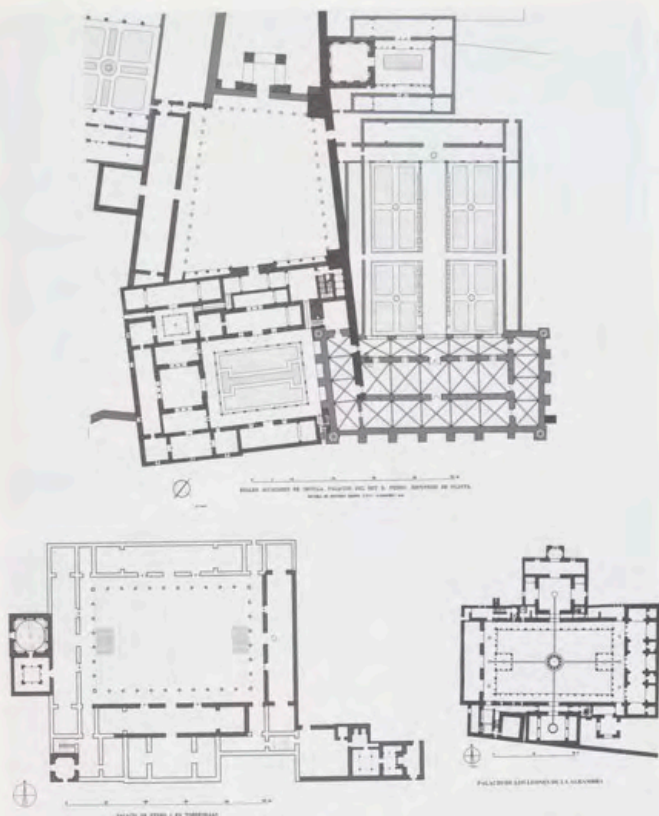
Cualquiera que relea ahora la descripción que Vicente Lampérez publicara en 1912 podrá comprobar que no difiere en lo sustancial de cuanto acabamos de expresar, salvando sus teorías sobre la iglesia que consideraba coetánea y parte del palacio. La perspicacia y fino instinto de este preclaro investigador le permitieron intuir la estructura básica del edificio, a lo que sin duda contribuiría el plano que en aquel momento dibujó. Hoy, los nuevos hallazgos permiten confirmar una parte importante de sus interpretaciones, precisando muchos detalles y, sobre todo, poniendo en evidencia aquellos temas que necesitan una mayor incidencia en la investigación, de modo que parece claro que hay una serie de puntos en los que es necesario hacer sondeos y catas arqueológicas o prospecciones murarias que ayuden a precisar más detalles de tan singular monumento. Estas actuaciones deberían ser objeto de un plan general de investigación ligado al programa de mantenimiento y restauración del convento, de tal manera que se aproveche cualquier intervención para seguir analizando, con el debido rigor y la adecuada metodología, todos aquellos detalles y restos que pudieran ser puestos a la luz. Sería de desear que en aquellas áreas del convento que aún no han sido restauradas y que precisan de ello, tal como el Salón del Aljibe, no se acometiera ningún trabajo sin una cuidadosa investigación preliminar, que debería incluir tanto labores de documentación como de sondeos previos en subsuelo, paramentos y muros, de tal manera que antes de redactar el proyecto se tuviera una noción, lo más clara y completa posible, de los restos que pueda haber, no sólo estructurales sino decorativos. Sin que ello suponga una merma o menoscabo de los elementos y aportaciones de otras épocas, ni del desarrollo normal de la vida conventual, la recuperación de las estructuras del palacio de Pedro I, por constituir una de las más brillantes páginas de nuestra arquitectura, debería considerarse un objetivo prioritario.

Notas

¹ V. Lampérez, "El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, n.1, 119, 1912, pp. 563-572; n.1, 120, 1912, pp. 573-587; n.1, 128, 1913, pp. 169-172.

² J. C. Ruiz Souza, "Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios medievales contrapuestos (siglos XIII-XIV)", *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española, Valladolid 1999*, Valladolid, 1999, pp. 851-852.

³ M. T. Pérez Higuera, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1993, p. 96.



Plantas comparadas de los palacios del Alcázar de Sevilla, el palacio de Tordesillas y el palacio de los Leones.

4 Agradezco a Don Ángel González Hernández el que me haya facilitado dicho plano realizado por el arquitecto Don Diego Reina.

5 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, 1996, pp. 32-40.

6 J. C. Ruiz Souza, 1999, pp. 852-855 [op. cit. n. 2].

7 L. Torres Balbás, "El Baño de doña Leonor de Guzmán", *Al-Andalus*, 1959, vol. 24, pp. 409-425.

8 J. C. Ruiz Souza, 1999, pp. 856-858 [op. cit. n. 2].

9 J. C. Ruiz Souza, "La iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio", *Reales Sitios*, núm. 140, 1999, pp. 2-13, especialmente p. 6.

10 A. Orihuela Uzal, *Casas y Palacios Nazaríes. Siglos XIII-XV*, Barcelona, 1996, p. 28.

11 Se conocen como alhánias las zonas extremas de los salones principales de las casas andaluzas, que solían estar delimitadas por arcos, de donde deriva su nombre, y utilizadas como áreas de dormitorio. A veces también se las menciona como alcobas.

12 En las casas islámicas suelen existir alhacenas a ambos lados de la puerta. (A. Orihuela Uzal, 1996, pp. 28-29 [op. cit. n. 10]). Parece que los cristianos optaron inicialmente por convertir las alhacenas en ventanas rompiendo el tabique de fondo, y posteriormente se hizo general la disposición de dos ventanas simétricas respecto al eje de la puerta.

13 M^a. T. Pérez Higuera, 1993, p. 96 [op. cit. n. 3].

14 Parecidos argumentos ha expresado J. C. Ruiz Souza, 1999, p. 6 [op. cit. n. 9].

15 La vinculación del baño con los palacios y, en concreto, con las salas de aparato, puede verse tanto en el baño contiguo al Salón de Abderraman III en Medina Azahra (A. Vallejo Triano, "El baño próximo al salón de Abd al-Rahman III", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 1, 1987, pp.141-165; A. Almagro, "La arquitectura en al-Andalus en torno al año 1000: Madinat al-

Zahra", *La Península Ibérica en torno al año 1000. VII Congreso de Estudios Medievales*, León, 2001, pp. 165-191, especialmente, p. 183) como en la arquitectura posterior y, en concreto, en el Palacio de Comares de la Alhambra (A. Orihuela Uzal, 1996, pp. 27, 97-98 [op. cit. n. 10]).

16 A. Vallejo Triano, 1987 [op. cit. n. 15].

17 Podrían citarse el caso de la Dar al-Mulk y del patio de los Pilares (A. Almagro, 2001, pp. 179-182, figs. 7 y 10 [op. cit. n. 15]).

18 A. Almagro, "El Patio del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla", *Al-Qantara*, XX, 1999, pp. 344-351.

19 A. Almagro, *Planimetría del Alcázar de Sevilla*, Granada, 2000. Carpeta con 40 planos, planos 26 y 30.

20 A. Orihuela Uzal, 1996, pp. 32-35 y 86-91 [op. cit. n. 10].

21 D. F. Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2000, pp. 106-109.

22 A. Almagro, "El Alcázar de Sevilla en tiempos de Pedro I", *Apuntes del Alcázar*, 6, 2005.

23 Una hipótesis parecida ha sido ya expresada por J. L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, p. 595, aunque no considera la existencia de qubba sino sólo la transformación inicial de la sala del Coro Largo en iglesia.

24 El caso más parecido es precisamente el del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, pero también presentan este tipo de accesos el palacio de Comares y el de los Leones de la Alhambra (A. Orihuela Uzal, 1996, Fig. 12 y 17 [op. cit. n. 10]).

25 J. C. Ruiz Souza, 1999, pp. 852-854 [op. cit. n. 2].

26 J. Lavado Paradinas, "Palacios o conventos: Arquitectura en los monasterios de clarisas de Castilla y León", *Las Clarisas en España y Portugal Congreso internacional. Salamanca 20-25 de Septiembre de 1993*, Actas I, Madrid, 1994, vol. II, p. 854, propuesta ya criticada por J. C. Ruiz Souza, 1999, p. 854 [op. cit. n. 2].

27 J. L. Sancho, "El claustro del Vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVIII, 1991, pp. 431-432.

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

29 J. L. Sancho, 1991 [op. cit. n. 27].

30 J. L. Sancho, 1991, p. 431 [op. cit. n. 27]; J. C. Ruiz Souza, "El Patio del Vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas y la Alhambra de Granada", *Al-Qantara*, XIX, 1998, p. 324.

31 M. L. Bujarrabal y J. L. Sancho, 1990, p. 32 [op. cit. n. 28]; de la misma opinión es J. C. Ruiz Souza, 1998, p. 324 [op. cit. n. 30].

32 M^a. T. Pérez Higuera, 1993, p. 93 [op. cit. n. 3].

33 J. Navarro Palazón y P. Jiménez Castillo, "El Castillejo de Monteagudo: Qasr ibn-Sa'd", *Casas y Palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII*, J. Navarro Palazón (ed.), Barcelona, 1995, pp. 63-103, especialmente, fig. 32.

34 M. Vigil-Escalera Pacheco, *El jardín musulmán de la antigua Casa de Contratación de Sevilla. Intervención Arquitectónica*, Sevilla, 1992 (reedición 1998).

35 A. Almagro, "La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas", *Apuntes del Alcázar*, 6, 2005.

36 La construcción del palacio de Tordesillas hay que situarla entre 1354 y 1360 (J. C. Ruiz Souza, 1996, p. 37 [op. cit. n. 5]) la del Alcázar de Sevilla entre 1364 y 1369.

37 A. Almagro, 2001, pp. 165-191, especialmente, fig. 10 [op. cit. n. 15].

38 A. Orihuela Uzal, 1996, pp. 91-92 [op. cit. n. 10].

El *Codex Escurialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocento*

Por Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid

Historia de dos patios y dos viajes a Italia

En enero de 1499 tuvo lugar una de las decisiones más trascendentes para la arquitectura española de la que tenemos noticia documental: Don Rodrigo de Mendoza (Madrid, 1468/1473-Valencia, 1523), conocido como Don Rodrigo Díaz de Vivar, I Marqués del Zenete y Conde del Cid, decidió, tras visitar Nápoles, cambiar el proyecto de su castillo de La Calahorra (Granada) ¹.

En 1497, tras enviudar Don Rodrigo de su esposa Doña Leonor de la Cerda, hija de su primo el I Duque de Medinaceli Don Luis de la Cerda, se había trasladado a Italia (Nápoles, Roma, Milán y Génova), donde pasó probablemente la segunda mitad de 1498 y con seguridad 1499 y 1500 ². Antes de partir, Don Rodrigo había decidido proseguir la construcción de su castillo, heredado de su padre el Cardenal Pedro González de Mendoza, comenzado a construir en 1491. Mientras el Marqués se encontraba en Italia, el 18 de enero de 1499, se contrataba en su nombre en Zaragoza a los alarifes musulmanes Brahem Monferriz y Mahoma de Brea, y a sus oficiales moros. Se comprometían a hacer tres cuartos altos y bajos del patio, sus salas con techos de viguería, además de chimeneas, escalera, ventanas de yeso y, por último, las galerías del patio con sus pilares y arcos de ladrillo, a la manera del castillo del Cid de Jadraque, en Guadalajara, una de sus posesiones más queridas y formalmente más tradicionales. Existía para La Calahorra, por lo tanto, una traza bastante precisa, que quizá fuera del mismísimo Lorenzo Vázquez de Segovia (act. 1491-1515) -las condiciones no

incluyen ningún dialectalismo aragonés o andaluz ³- o que tal vez imitara el castillo de la Aljafería, donde había trabajado Monferriz. Se estipuló que los oficiales, que hoy llamaríamos *mudéjares*, deberían incorporarse en marzo o abril de ese mismo año ⁴.

No obstante las decisiones tomadas, el 18 de febrero se les indicó desde Valencia a los alarifes que esperaran hasta recibir nueva orden, que quizá no llegara jamás; el Marqués había cambiado de opinión mientras se encontraba en Italia y se estaba a la espera de una nueva decisión al respecto. Lo que es seguro es que nada de lo contratado en Zaragoza se realizó, y hemos de pensar que lo que Don Rodrigo estaba viendo en Italia -quizá en Nápoles, donde brillaban Castelnuovo con su marmóreo Arco de Triunfo de Alfonso V el Magnánimo, y el palacio de Poggioreale- le impulsó a la mudanza inmediata o, al menos, a detener las obras mudéjares hasta su regreso.

En el verano de 1501 Don Rodrigo se encontraba en tierras de Guadix y Jerez del Marquesado, y en 1502, desde Valencia, daba capitulaciones con el fustero Guillem Gilabert para diversas labores de carpintería en La Calahorra. Es muy posible que las obras se detuvieran de nuevo, esta vez a causa de su romántico y turbulento enlace con Doña María de Fonseca, en agosto de 1502, su novelesca prisión y su huida a Italia, para arreglar la situación legal de su matrimonio, entre 1504 y 1506 ⁵. Quizá no se reanudaran los trabajos del castillo hasta esta última fecha, aunque los testimonios documentales más importantes se retrasen hasta 1509, año en el que se empujaron a Lorenzo Vázquez y se solicitó la intervención de artistas



Patio de La Calahorra, Granada, Fotografía: Fernando Marías.

italianos con Michele Carlone a la cabeza del equipo; éstos, finalmente, habrían concluido la obra en 1513. A tenor de la inscripción del friso inferior del patio, en 1510 (a los 37 años de vida de Don Rodrigo) se habría cerrado el primer piso de sus galerías, mientras los genoveses trabajaban ya para el Marqués. Por otra parte, bajo la dirección de Carlone, entre 1512 y 1515, se inició una nueva campaña, con la importación de mármoles genoveses para el segundo piso del patio y la caja de la escalera, última vía para acentuar los rasgos italianos de la fábrica, y no solo las formas italianizantes de los ornamentados marcos de puertas y ventanas, tallados en piedra local.

Ignoramos si todas estas obras se habían iniciado en 1501 o, más probablemente, en 1506; tampoco sabemos a partir de cuál de esas dos fechas se introdujo un proyecto italiano para el patio de La Calahorra ⁶, y, por otra parte, se incorporaron los motivos decorativos "romanos" tomados de un repertorio de dibujos anticuarios. Sí sabemos, en cambio, cuál fue este repertorio, que trajo el Marqués desde Roma en 1500 o en 1506, y que hoy conocemos con el nombre de *Codex Escorialensis* (28-II-12). Y constituye un ejemplo importantísimo de la historia del uso de estos materiales gráficos en el cambio decorativo y arquitectónico de la Europa que comenzaba a italianizarse con el cambio de centuria.

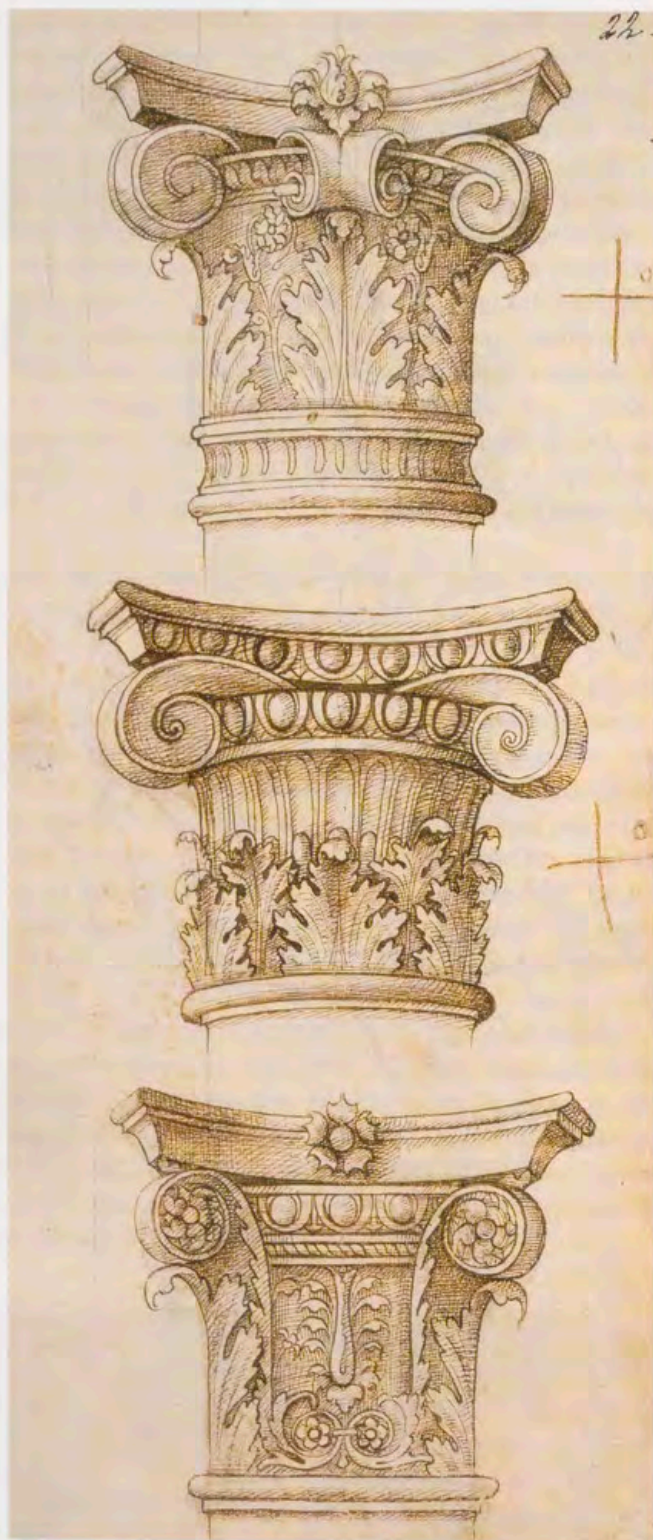
Hemos de preguntarnos qué medios tenía a su disposición en 1499 un noble castellano, como Don Rodrigo, si pre-

tendía modificar a la italiana un edificio en la península; podía traerse un arquitecto o al menos mano de obra italiana, podía recabar los materiales de construcción -sobre todo mármoles de Carrara- e importarlos desde Génova, podía encargar a un arquitecto italiano un proyecto y podía adquirir un repertorio de modelos gráficos, con la intención de que artistas locales o extranjeros los copiaran con mejor o peor fortuna. Todos estos procedimientos fueron utilizados por el Marqués, en un momento u otro de la construcción andaluza y por ello se hizo en Roma con el *Codex* que nos ocupa, conjunto de ilustraciones que podría además convertirse en un *souvenir* de sus andanzas romanas y sus intereses anticuarios por romanos, además de constituir en sí mismo un objeto precioso digno de contemplarse y atesorarse.

Gracias a la labor de diferentes investigadores, se han identificado diversas correspondencias entre las decoraciones de aquél y los dibujos del *Codex* ⁷. Por una parte, diferentes series de ornatos de grutescos para las jambas de puertas (fols. 19 v. y 50 v.); por otra, imágenes esculpidas en los pedestales de dos balcones que flanquean la entrada de la escalera: en el izquierdo, la "Victoria" (fol. 31) y una supuesta "Afrodita" (fol. 54 v.), y en el derecho el "Apolo del Belvedere" (fol. 53) y una "Abundancia" (fol. 48 v.). En tercer lugar, en la llamada puerta del salón noble, las fuentes de su friso, con tritones y nereidas (fol. 15 v.) y un hombre cabalgando sobre una pantera (fol. 39 v.), y de tres imágenes de sus cuatro nichos: de nuevo la "Abundancia" (fol. 4 v.), el "Hércules Borghese" (fol. 37) y el citado "Apolo" (fol. 64). Por último, la fuente de uno de los capiteles del piso bajo del claustro (fol. 22). Arnold Nesselrath ha señalado que los relieves de una de las columnas del balcón derecho, con las "Danzatrici Borghese", constituiría otro caso de empleo de una fuente



Capiteles del piso bajo del Patio de La Calahorra, Granada, Fotografía: Fernando Marías.



Capiteles, Detalle, en la obra *Codex Escorialensis*,
Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,
Sign. 28-II-12, fol. 22, Madrid, Patrimonio Nacional.

antigua bien conocida, pero ausente en el *Escorialensis*, apuntando la posibilidad del uso de otros modelos o de la pérdida de algunos folios.

No deja de ser interesante señalar que, en la sección central del código, aparecen 22 dibujos con anotaciones de grafía algo torpe y en una lengua mezcla de latín y tosca-

no, que parecen identificar lugares en los que se podrían emplear los modelos que se marcan, al mismo tiempo, con una gruesas cruces: fols. 1 v. (inscripción)⁸, 17 y 19 v. (cruz), 20 v. (*ad hostium ed/d[el] curtile*), 21 v. (cruz), 22 (cruces), 22 v. (*un boni capi[tello] in medio*), 24 (cruz), 25 (*per fresco sup[r]a le colone del arq d[el] cortile sulle teste Antique*), 34 (cruz), 36 (*fresco optimus adñte/adverte*), 36 v. (*al curtile sup[r]a & infra*), 42 (cruces), 42 v. (*ad ostium aliq[uod]*), 44 (*ad hostium principale domus*), 46 (*Aspice ad manus m[eas]*), 46 v. (*ad hostium*), 49 v., 50 y 50 v. (cruz), 55 (*per fresco Al cortile*) y 66 (*per cornice Alto di fora*)⁹. Algunas de estas identificaciones parecen apuntar claramente al *cortile* de La Calahorra, como los capiteles del fol. 22, o a puertas y frisos -con bucranios y guirnaldas o cornucopias y una batalla naval- de otro patio, quizá de la desaparecida casa de Granada.

Se ha supuesto, como conclusión, que todos estos ejemplos pétreos -la palabra latina *exempla* aparece en la portada del *Codex*- se habrían tallado por parte de los oficiales que llegaron a La Calahorra con el *scultor marmorarum* Michele Carlone¹⁰. Carlone se encontraba ya en Andalucía en 1509, encargó piezas arquitectónicas de mármol a Génova a finales de ese año y en 1510, y se contrató mano de obra de *laboratores* y *magistri antelami sive de muro* para que se trasladara durante 1511, estancia que se prolongó hasta fines de 1512.

Este uso pragmático, además, demuestra que el *Codex* fue propiedad y tuvo que ser traído por Don Rodrigo¹¹, al lado de otros dos hechos: su aparición entre los libros de su biblioteca en 1523 y la más que probable autografía de los dibujos de calibres de cañones, con anotaciones en castellano transliterado en griego, de los últimos folios (78 v.-79 v.) del *Codex*, añadidos en papel¹².

Esculturas, mosaicos, frescos, vistas y arquitecturas

La aparición del género de los libros de dibujos de antigüedades es un fenómeno del Renacimiento¹³, e incluye tanto los álbumes de carácter misceláneo, reunidos básicamente a partir de copias de dibujos, como los *taccuini* o cuadernos de artistas, en principio compuestos por diseños originales pero sin excluir en absoluto las copias, tantas veces más fáciles de obtener y hacer que no el acceso directo a una obra antigua. De este conjunto de "libros de dibujos" ha llegado hasta nuestros días un número bastante importante, ya fueran resultado de viajes de artistas italianos (como Francesco di Giorgio, Baldassare Peruzzi, Giovanni Colonna da Tivoli) o extranjeros, como el escultor francés Pierre Jacques, de Reims, en Roma en 1572-1577; libros autobiográficos (como el llamado *piccolo* de Giuliano da Sangallo); libros *souvenir* (como se han definido los de Maarten van Heemskerck y Francisco de Holanda), libros de modelos, libros de dibujos con preten-

siones de *tratado* o de *corpus*, o de carácter mixto. Esta tipología afecta tanto a la naturaleza como a la función de los "libros de dibujos".

Como veremos la pertenencia del *Codex Escorialensis* a uno u otro de estos tipos entraña, desde una perspectiva historiográfica tradicional, un juicio de valor "artístico" y no solamente de valor "histórico", que naturalmente ha enmarañado el análisis de nuestro códice. Para algunos parece minusvalorativo eliminar a Domenico Ghirlandaio, y a falta de un pintor de renombre, buena sustitución puede ser la de un arquitecto de prestigio en la Roma tar- doquattrocentesca, como Baccio Pontelli y no solo un *modesto collazionatore* ¹⁴. No digamos si se interpreta como un conjunto de copias, reunidas por un taller en dos momentos sucesivos con el fin de constituir un repertorio de "maravillas" de la antigua Roma, con valor de *souvenir* de un practicante *avant la lettre* del *Grand Tour*, y que pudiera ser utilizado como modelo de una práctica artística en una cultura "catecúmena" como la nuestra en 1500. Ello excluiría la posibilidad de que se tratara de un *corpus* personal, un *taccuino* de naturaleza biográfica, testimonio de un itinerario vital y laboral, aunque adoptara unas dimensiones (332 x 235/230 mm actuales, a pesar de evidentes recortes) poco adecuadas para una misión funcional en un taller, y el carácter biográfico solo pudiera vincularse con dos dibujos de dos ciudades más que con la obra proyectada por el candidato a su autoría.

A lo largo de sus folios, siempre de forma carente de cualquier tipo de orden o sistema, el *Codex* despliega un número muy alto de imágenes variadas de antigüedades, mayoritariamente conservadas en Roma; son excepción una vista de la ciudad adriática de Senigallia ¹⁵ y del arco de Trajano en Ancona ¹⁶, y de dos objetos procedentes de Tívoli, el pie de un candelabro y un friso de panteras, aunque quizá se hallaran ya en Roma a fines del siglo XV ¹⁷. Entre todas estas antigüedades quizá la protagonista sea la Domus Aurea (64-68) de Nerón ¹⁸, descubierta poco antes de 1479, con sus quince imágenes de conjunto y detalles de sus salas de la Volta Dorata, la Volta Gialla, la Volta Nera, la Volta delle Civette (de las Lechuzas), de los Estucos (*Stucchi*), con especial atención a sus decoraciones al fresco y mosaico ¹⁹, técnicas que atrajeron al autor principal del *Escorialensis* en muchas otras obras.

Este interés por la decoración escultórica o musiva y de los órdenes columnarios, más como ornato que como estructura, es también importante en la descripción de otras antigüedades arquitectónicas, que no comparecen representadas de forma controlada a través de una planta: los pórticos de Octavia ²⁰ y la Basilica Æmilia; una serie de imágenes de los Foros, con el Templo de Antonino y Faustina, el Templo de Rómulo, los Arcos de Vespasiano Tito, Septimio Severo y Constantino ²¹; el Coliseo ²², el Teatro Marcello, la Cripta Balbi ²³, el Pantheon de Agripa y Adriano ²⁴, el Mausoleo de Adriano o Castel Sant' Angelo ²⁵,



Belvedere, Apolo, en la obra Codex Escorialensis, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 64, Madrid, Patrimonio Nacional.

y el Mausoleo de Santa Costanza ²⁶; sepulcros como la pirámide de Gaio Cestio (identificada como la sepultura de Rómulo en el Testaccio), de Publicio Bibulo y Cæcilia Metella en la via Appia ²⁷, y las Columnas Trajana ²⁸ y de Marco Aurelio (*Antonina*).

Singular relevancia tienen las diferentes vistas de Roma ²⁹, unas en estado preparatorio (fols. 7v.-8) y con un predominio del interés corográfico, y otras bien acabadas, con mayor intencionalidad pictoricista que estrictamente arquitectónica.

Otra sección básica, también desordenada, está constituida por capiteles ³⁰, basas ³¹, pedestales, trozos de entablamiento y frisos, pilastras y grutescos, muchos no identificados en el *Codex* pero de los que conocemos su procedencia gracias a otros dibujos más explícitos; esta concepción de las columnas como conjuntos de piezas, más que como un sistema articulado, demuestra la mentalidad todavía quattrocentista de su autor o autores. Los *cypus*, pies de candelabros, trofeos y *expolia* bélicos forman otro grupo de ornamentos que llamaban poderosamente la atención a artistas y clientes de perfiles militares.

Las esculturas antiguas forman otro *corpus* importante y disperso³²; algunas eran bien conocidas y lo son ahora, como la ecuestre de Marco Aurelio³³, el "Hércules Borghese"³⁴, el dos veces representado "Apolo del Belvedere" y el río Nilo (llamado una vez Marforio de Montecavallo), o la figura femenina de la colección de Prospero Caffarelli y la Deméter de Santi Apostoli o el "Júpiter Ciampolini"³⁵. Otras son relieves y frisos, de sarcófagos bien identificados o perdidos, situados en iglesias o colecciones romanas. Por último, un grupo también protagonista lo constituyen los relieves de una de las joyas de la escultura romana de temática bélica, la Columna Trajana, y algunas imágenes de naves militares antiguas³⁶.

Como añadido muy diferente en múltiples sentidos, y no sería el menor su falta de concordancia en varios casos con respecto a las imágenes perspectivas de sus interiores, cierra el códice una serie de plantas de edificios antiguos, algunos obligados como el Coliseo, el Pantheon o Santa Costanza; otros desaparecidos como el Estudio de Marco Varrón en San Germano, el Templo de Rómulo de la via Appia, el Templo entre Roma y Marino, un edificio de las termas de Tripergole y el Templo de la Sibila Cumana; y otros ni siquiera identificados³⁷. Este "epílogo" daba un nuevo sesgo a un conjunto plural pero al mismo tiempo unitario, y ha contribuido a acentuar el interés y el debate respecto a los fines y autoría de este riquísimo e importante códice.

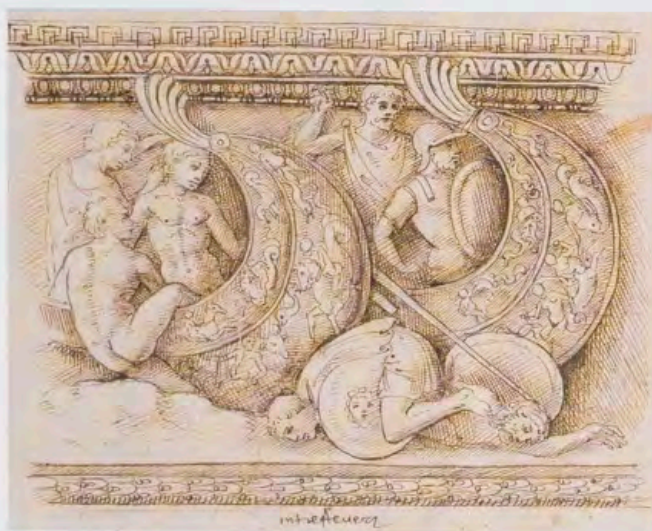
Posthistoria de un códice

A su muerte en 1523, el Marqués del Zenete poseía dos conjuntos de libros. Uno, en su castillo de Ayora; otro, en su residencia en el palacio arzobispal de Valencia, donde se encontraban un "libre deboxos" y otro "libre debuxos quadernats en posts a[m]b les cubertes de cuyro tenat"³⁸. Este último -aunque es posible que haya que pensar en ambas entradas- se ha identificado con el *Codex Escorialensis*, cuya historia es perfectamente controlable desde 1575, cuando fue inventariado a la muerte de un sobrino de Don Rodrigo, el político y humanista Don Diego Hurtado de Mendoza, el 14 de agosto de 1575 en Madrid, como "libro viejo de estampas de architatura y otras cossas enquadernado en tablas y cuero viejo colorado de marca de pliego"³⁹, y que, tras ser adquirido por Felipe II, fue entregado al Monasterio de El Escorial el 15 de mayo de 1576. En su inventario de la biblioteca de Don Diego, el 2 de julio de 1576, Antonio Gracián incluía un volumen en el apartado "Libros de estampas y pinturas, en folio", al que se le asignó el número 217, con la siguiente descripción: "Libro de dibujos o antigüedades"⁴⁰. Este número y "título" coinciden con los del actual manuscrito 28-II-12⁴¹: "Libro de debujos o antigüedades. De mano, con 75 hojas útiles", firmado por "D. Diº de Mº" [Don Diego (Hurtado) de Mendoza]. Por lo tanto, es evidente que el *Codex Escorialensis* pasó a El Escorial desde la bibliote-

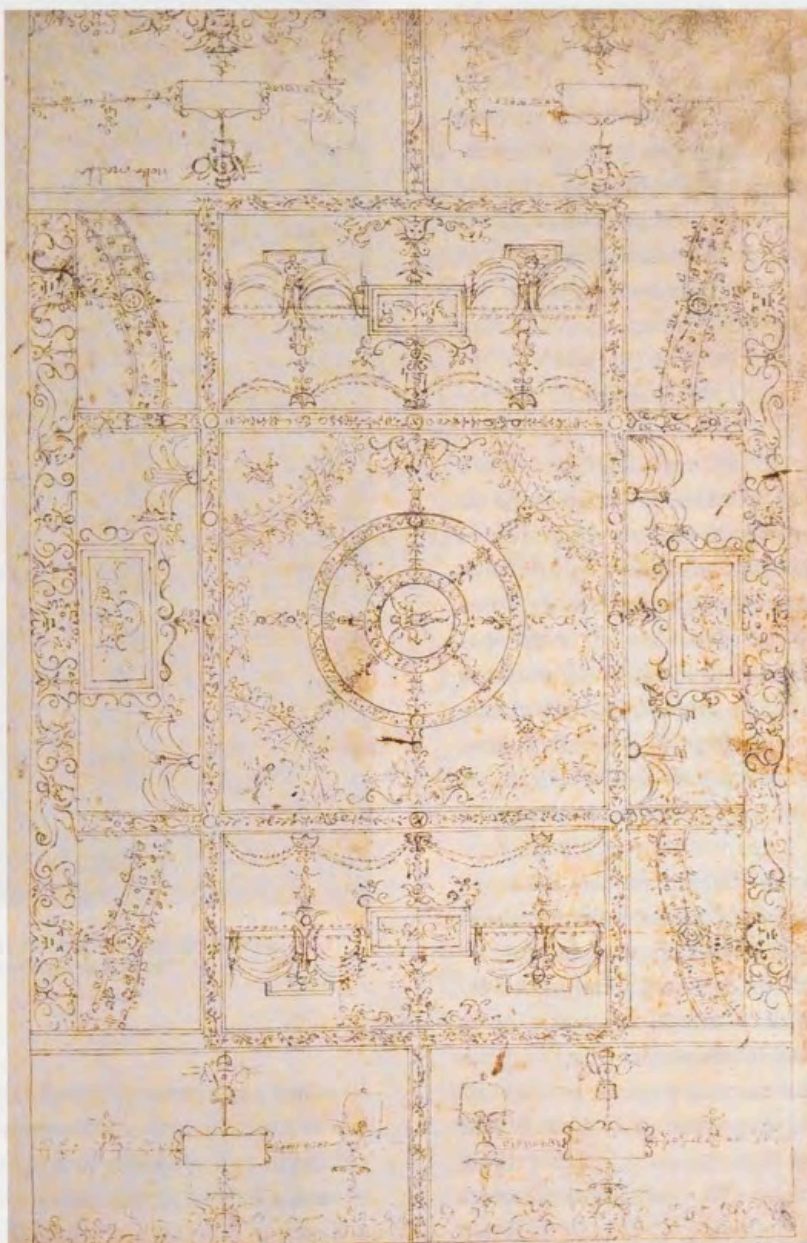
ca de este noble. El problema es vincularlo con el volumen -o volúmenes- que perteneció a Don Rodrigo.

Es posible que el *Codex* pasara en 1523 a manos de su heredera y II Marquesa del Zenete Doña Mencía de Mendoza (1508-1554), mujer de importantes intereses culturales, pero no hay rastro del mismo en sus múltiples inventarios de libros; no obstante, pudo haberlo donado a su primo segundo Don Diego Hurtado de Mendoza (1504-1575), importante literato, Embajador español en Inglaterra, Venecia, Trento y Roma y Gobernador de Siena⁴², pues al testar en 1535, en Burgos, le había legado "todas las medallas antiguas de oro y plata e metal e piedras esculpidas e grabadas así las que estuvieren en sortijas como todas las otras antiguallas de cobre e metal que de mi fueren e fincaren al tiempo de mi fin e muerte"⁴³. Este legado se encontraba en Valencia en 1563, en el monasterio de San Miguel de los Reyes⁴⁴, de donde se lo llevó Don Diego a Madrid, en 1564, con otras partidas que no aparecían en el testamento y que se custodiaban en el convento de la Merced: quince o dieciséis cajones de libros no especificados en castellano, valenciano, alemán, francés, latín y griego; además, Don Diego firmó un recibo en Valencia, el 24 de abril de ese año, por el que se comprometía a devolver a Don Luis de Requeséns los catorce cuerpos de libros que se había llevado de un tercer monasterio, el de Santo Domingo⁴⁵.

Dado que nuestro códice no aparece ni en los inventarios de Luis de Requeséns ni en los de los también herederos Condes de Saldaña⁴⁶, la única solución aceptable es que fuera Don Diego su destinatario, englobado en el lote de "antiguallas" y que estuviera entre los libros que trasladó de Valencia en 1564⁴⁷. Pero también es posible que antes de llegar a manos de Doña Mencía, hubiera estado nuestro códice en las de su tío Don Diego Hurtado de Mendoza,



Relieve naval, Detalle, en la obra *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 66, Madrid, Patrimonio Nacional.



Sala della Volta Gialla, *Domus Aurea*, Roma, en la obra *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 13v, Madrid, Patrimonio Nacional.

I Conde de Mérito (ca. 1474-1536), a quien se le inventarió en 1536 (nº 31) "Otro libro grande cubierto de pergamino de dibuxos romanos" ⁴⁶. Este Don Diego se quedó con la mayoría de los lotes de libros -en trece cajas- de la herencia de sus sobrinas, de las que era tutor y curador, por los que debía indemnizarlas en 1528 ⁴⁹. Es muy probable que entre estos libros (589 de los más de 600 de su hermano mayor) se hubieran encontrado los códices que nos ocupan y, de ser así, que se guardaran en su palacio de Toledo para que, después de 1536, pasaran a las manos de su sobrina y después a las de su sobrino segundo Don Diego Hurtado de Mendoza.

Quedó nuestro *Codex* "enterrado" en 1576 en la biblioteca escorialense. Solo a fines del siglo XVIII volvió a ser citado por Antonio Ponz, en su volumen II, de 1773, de su

Viage de España, quien ya indicó su antigua pertenencia a Don Diego Hurtado de Mendoza. No obstante, fueron unas notas de Carl Justi (1832-1912) las que pusieron en circulación la noticia de su existencia, hecha pública en 1886 por Eugène Müntz (1845-1902) ⁵⁰; la publicación contemporánea de los libros de diseños de Giuliano da Sangallo ⁵¹, con los que tenía evidentes contactos, propiciaron la publicación del *Codex Escorialensis* en 1906 ⁵², y el inicio moderno de su historiografía, que ha recibido en 2000 nuevo impulso con su edición facsimil ⁵³.

La fecha de su ingreso en el Monasterio filipino, que concuerda con la obra arquitectónica de los edificios de su biblioteca e iglesia, trazadas por Juan de Herrera, es significativa, por otra parte, del paso del *Codex* desde la categoría de repertorio de *exempla* ornamentales a la de iner-

te objeto de estudio. No obstante, este carácter práctico del *Codex* parece haberse cerrado de hecho bastantes años antes; después de su empleo en La Calahorra, y quizá en Granada, pasó a Valencia -donde tal vez tuviera incidencia en otras obras marquesales hoy desaparecidas- para quedar encerrado primero en Toledo y después en un monasterio valenciano y en una librería madrileña. La incidencia que pudo haber tenido antes de 1513, sostenida por algunos historiadores⁵⁴, no ha podido ser demostrada hasta la fecha.

La cronología del *Codex Escorialensis*

En los últimos años, Gustina Scaglia (+2003) ha montado una sugerente teoría, aunque difícilmente sostenible si no inadmisiblemente. Partiendo de la idea de que Giuliano da Sangallo copió algunos dibujos del *Codex Escorialensis* (fols. 65-75)⁵⁵, ha mantenido que no pudo salir de Roma hasta después del 20 de mayo de 1509, fecha en la que aparentemente Battista di Pietro Brunelleschi (+1574), activo en Roma entre 1509 y 1513, habría iniciado la redacción y recopilación gráfica de su *Brunelleschi Baptistae. Inscriptiones ac monumenta romana ab eodem collecta, ac figuris expressa* (Florenca, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codex A 78.1), en cuyo fol. 2 aparece la inscripción *Questo libro e scripto e dipinto in Firenze et in Roma de Brunelleschi fiorentino della cipta di Fiorenza fatto e cominciato oggi questo di XX maggio 1509*⁵⁶. Si Antonio Giuliano había elaborado una lista de una decena de dibujos derivados o muy semejantes a los del *Codex Escorialensis*, no se puede pasar a suponerlos directamente copiados por Brunelleschi desde el *Codex Escorialensis*; más bien habría que pensar que se pudiera haber partido de la misma fuente de dibujos originales⁵⁷. La hipótesis de la filiación directa no puede sostenerse ni en el caso más insistentemente citado, los dibujos del Arco de Constantino⁵⁸.

Es evidente que podemos hablar de reflejos del *Codex Escorialensis*, o más bien de sus fuentes, en este álbum de dibujos, como en los tres sectores del Arco de Constantino (fols. 3 v.-4 v., y C.E., fol. 45)⁵⁹; sin embargo, la relación entre ellos muestra que el prototipo de ambos grupos incluía los elementos arquitectónicos propios del arco triunfal, que Brunelleschi obvia, y que los copistas podían prescindir de ellos a expensas de la concentración de su interés en los relieves o estatuas exentas. Este proceder no justificaría una copia directa por parte de Battista ni de éste ni de los otros dibujos de los folios de su código. Un análisis de los detalles y sombreados de los relieves del arco difícilmente se hace compatible con una copia, mientras que en otros ejemplos, como el pie de candelabro de Tivoli o los capiteles, las diferencias son excesivas entre originales y supuestas copias⁶⁰.

A partir de ese hipotético *terminus post quem* para la importación del código a España, después del 20 de mayo de 1509, Scaglia sugirió -tras Krufft⁶¹- la existencia de otro



Sala de Héctor y Andrómaca, Domus Aurea, Roma.
Fotografía: Fernando Marías.

terminus ante quem, el 22 de diciembre de 1509, fecha en que el *Codex* habría servido como modelo para establecer el contrato entre el Marqués y Carlone. Entre esas fechas, el código habría pasado por Florenca y Roma para llegar a Nápoles, y desde allí saltar al reino de Granada, traído en el equipaje de su autor, un todavía anónimo artista florentino, que habría dejado el código en España al haber fallecido durante su estancia en la Península Ibérica⁶². Como hemos visto, esta serie de hipótesis entra en contradicción con la historia de la fábrica que hemos trazado al inicio, y difícilmente puede conciliarse con el hecho de que se emplearan dibujos del *Codex* para realizar los capiteles inferiores del patio y de algunas decoraciones de sus puertas si los dibujos solo llegaron a finales de 1509, mientras se contrataba con Carlone la sustitución con materiales marmóreos italianos, para el piso alto, de unas arquerías bajas que tenían que haber sido ya ejecutadas en piedra local.

Evidentemente el candidato silenciado de esta cadena de hipótesis de Gustina Scaglia no podría ser Carlone⁶³, que se hallaba en España antes del 22 de diciembre de 1509, pero volvió después a Génova, sino quizá Domenico Fancelli (1469-1519), el escultor de Settignano que se encontraba en Carrara en 1508, acudía a Castilla en 1508 o 1510, estaba en Granada en 1511 y moría en Zaragoza el



Sala della Volta Dorata, Domus Aurea, Roma.
Fotografía: Fernando Marías.

21 de abril de 1519⁶⁴. No obstante, ningún elemento de su obra escultórica denuncia el empleo de motivos del *Codex*, ni conocemos su forma de dibujar ni parece coincidir su grafía; su autoría ha de quedar a beneficio de inventario.

Al mismo tiempo, la fecha de la “exportación” a España del *Codex* constituiría un fecha *ante quem* para el conjunto, sea el año 1499 o 1504-1506⁶⁵, 1506-1508 como sostenía Shearman, o 1509 como han mantenido Kruff y más recientemente Scaglia⁶⁶. Con la información que hemos manejado hasta ahora solo tendrían lógica las dos primeras opciones, las que tienen en cuenta las fechas de las estancias italianas del Marqués. Hay quizá otro dato, o más bien una ausencia, que debiera justificar esta alternativa; si hay dos protagonistas en el *Codex* son la Domus Aurea, descubierta poco antes de 1479, y el “Apolo del Belvedere” hallado en 1489; no hay rastro, en cambio, de la gran obra que se convirtió en el nuevo referente artístico, el “Laocoonte”, encontrado el 14 de enero de 1506. Como veremos más adelante, las fechas que aparecen en el fol. 50 v., MCCCCXXX/XI, 1480 y 1491, parecen marcar la cronología de la sección más antigua del *Codex*, refrendada por las fechas de algunas de las construcciones arquitectónicas representadas, cuyo *terminus ante quem* vuelve a ser 1491⁶⁷.

La información interna del propio código

El *Codex Escorialensis*, tal como lo conocemos, fue encuadernado en el Monasterio filipino, probablemente en el reinado de Felipe IV más que en el de Felipe II. Como ya señalara John Shearman (1931-2003)⁶⁸, el primer autor que inició su estudio codicológico moderno, está compuesto hoy por tres diferentes sectores, distinguibles por su primitiva numeración, y sus cosidos originales. El primero, A (fols. 1-11, o quizá 2-10) presenta una numeración romana, visible todavía en algunos folios (en 7 y sobre todo en 8, “viii^o”). El segundo, B (fols. 12-68 o tal vez 11-68), presenta restos de tres numeraciones, una romana –que implicaría un inicio en el fol. 12- y dos arábicas⁶⁹, de las que una es más antigua y otra relativamente más moderna (en el fol. 41 aparecen un 31 antiguo y un 30 más moderno)⁷⁰, e implicarían respectivamente un inicio en los folios 11⁷¹ y 12⁷². El último, C (fols. 69-79) consistiría en un conjunto de folios dobles plegados sin numeración original. Una numeración arábica, posterior a 1878 e incluso a 1900, unifica todo el conjunto. Un primitivo cosido habría unido el sector A con el grupo B y C, que habrían formado dos códigos independientes en algún momento de su historia.

Fabio Benzi ha mantenido, por su parte, la idea de la independencia del fascículo A (fols. 2-11), y de once fascículos de páginas dobles y una simple, que habrían constituido el *Codex* originario, y a los que se habrían añadido la portada (fol. 1) y los cuatro folios finales (fols. 79, y 80-82, debidos estos a la nueva encuadernación del siglo XVII). Parte de su razonamiento se basa en el análisis de las filigranas de las diferentes marcas de papel⁷³.

Cuatro marcas de agua⁷⁴, o cinco si incluimos la flor de lis que él rechaza⁷⁵, definirían para Benzi los folios del núcleo originario del *Codex* como procedentes de un grupo homogéneo de papel, producido en Fabriano, en Le Marche, entre 1480 y 1490: ballesta, águila y granada y corona⁷⁶. Esta última, sin embargo, parece haber sido usada mucho después⁷⁷. No obstante, la corona, a su vez, unifica las partes A y C⁷⁸. Parece que este grupo de dibujos sobre un idéntico papel quedó en algún momento subdividido por B.

El examen codicológico –diverso siempre ante miradas diferentes– no ha logrado aclarar demasiado las cosas hasta ahora, si pensamos en el tipo de papel y sus marcas de agua o en cuándo se dividieron los dobles folios originales⁷⁹. Todas las filigranas se podrían reunir en un arco de tiempo entre 1477 y 1490, si exceptuamos la más tardía de los sectores A y C, de hacia 1500; el sector principal, B, en consecuencia, debiera encajar en este primer arco temporal, que coincide con el marcado por las fechas escritas en el folio 50 v., en el que aparece la conocida fecha MCCCCXXX/XI, leída tradicionalmente como 1491, pero legible también como 1480 y una corrección o añadido posterior, 1491. Por las marcas de agua, podríamos



Candelieri, Detalle, en la obra *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 17, Madrid, Patrimonio Nacional.

considerar otros tres conjuntos, A y C, B1 de Shearman, y B2 y B3 de Shearman, pero quizá reducibles a solo dos, AC y B. Desde la consideración de las diferentes *legature* del *Codex*, tendríamos en cambio dos bloques, A y BC. Por numeración original, tres bloques, A, B y C.

Por la grafía de las inscripciones, las opiniones están aún más divididas; para Egger solo había una; para unos, como Shearman, habría otros dos bloques, AB y C; para otros estudiosos, como Fernández Gómez, existirían tres letras diferentes, una principal que escribe en toscano y una segunda "itálica-latina"; la tercera sería, siguiendo a Marías, la del Marqués del Zenete, que hasta ahora se había obviado por no formar verdaderamente parte del núcleo originario. Nesselrath, por su parte, ha identificado la letra de algunas de las anotaciones de C como la de Baccio d'Agnolo, vinculando a su vez las grafías de A y B; la letra de Raffaello da Montelupo y de una tercera mano estarían también presentes⁸⁰. Benzi, por su parte, sostiene la presencia de cuatro letras, siendo la principal la del arquitecto Baccio Pontelli⁸¹, una segunda que pertenecería a Baccio d'Agnolo y que reaparecería en inscripciones de otros dibujos relacionados de la Albertina de Viena y el Metropolitan Museum de Nueva York, una tercera de Giuliano da Sangallo y la cuarta de Don Rodrigo⁸².

La realidad parece algo más compleja en la identificación de las manos que escriben notas de topografías y monumentos, las más, o las proyectivas ya citadas. Al menos dos letras -quizá tres- pueden individuarse en A y B, a las que habría que añadir la puntual que Benzi identifica con

su "Maestro delle Civette" (fol. 65)⁸³, y la "torpe" -o itálico-latina- que marca cruces y destinos de algunos modelos, que nosotros identificaríamos con Carlone en La Calahorra. En la sección C aparecería la que podría ser de Baccio d'Agnolo en las arquitecturas y la de Don Rodrigo en la artillería.

Como ha sostenido Benzi⁸⁴, la parte central del *Codex* habría pasado a un segundo taller florentino-romano, que, sin entender las intenciones originales, lo habría completado con diversas imágenes, diferentes en todo a las primitivas, para venderlo como un códice *souvenir*, por emplear el término acuñado en 1986 por Nesselrath, al Marqués del Zenete a su paso por Roma.

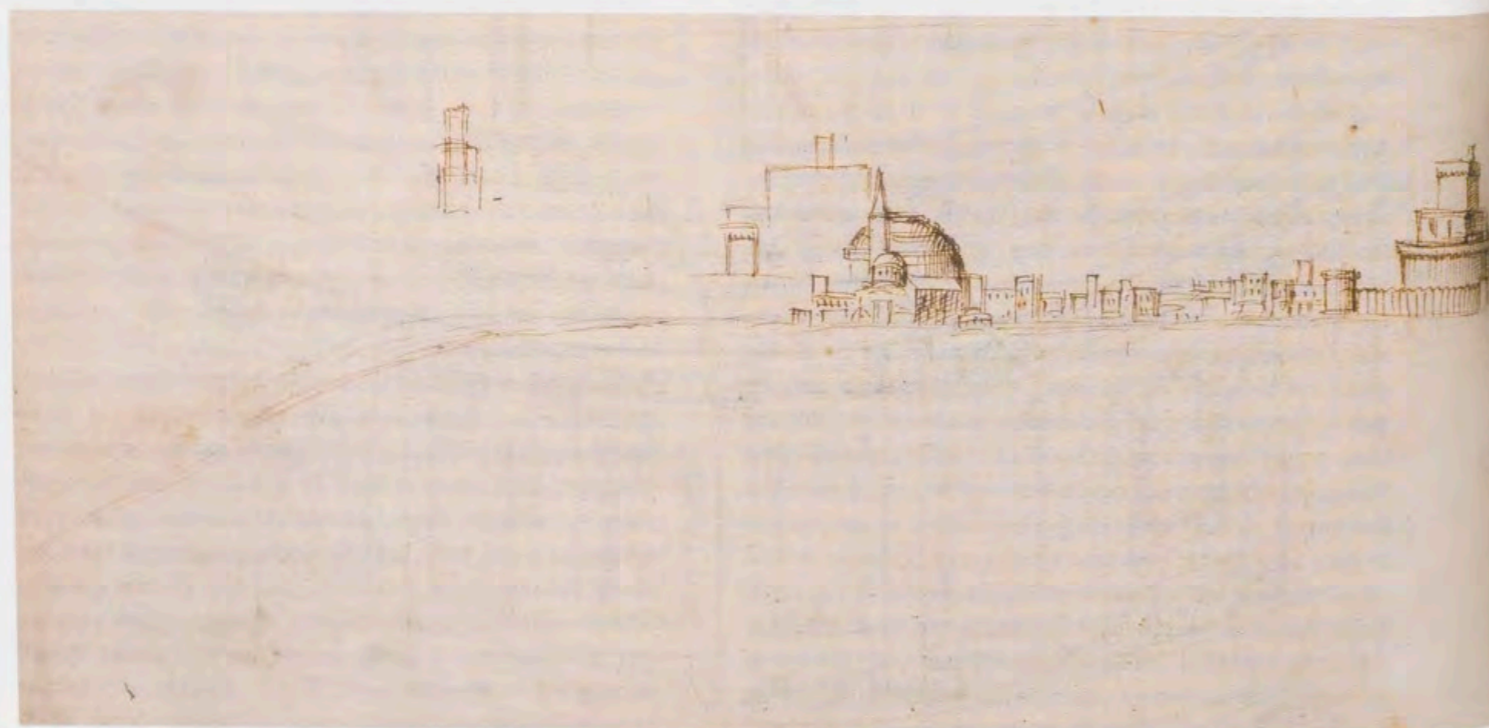
De hecho, al lado de la presencia de incisiones preparatorias y puntas de compás de ayuda, sobre las que volveremos, existen en algunos folios de la sección central del *Codex* varios dibujos que muestran una serie de incisiones muy fuertes de todos sus trazos, como si testimoniaran una labor de copia en los reversos o versos de unos folios que habían sido ya utilizados previamente, quizá años antes. Estas incisiones profundas aparecen sobre todo en esculturas como el "Hércules Borghese" (fol. 37 como si se hubiera reutilizado el 37 v., anteriormente dibujado), del "Apolo del Belvedere" (64 sobre 64 v.), en las figuras del río Nilo (39 sobre 39 v.), de mujer de la colección de Prospero Caffarelli (47 v. sobre 47), de la Venus marina o Deméter de Santi Apostoli (54 v. sobre 54), en un friso bélico de Giovanni Ciampolini (59 v. sobre 59) y una escena bélica fluvial de la Columna Trajana (60 v. sobre 60).

Reaparecen en dibujos de sarcófagos, de Faetón (40 como si se reutilizara 40 v.), de Perséfone (42 sobre 42 v.), del Juicio de Paris (8 v. sobre 8), de dioses marinos de Montecavallo (34 sobre 34 v.), de Santi Apostoli (15 v. sobre 15) y de tema sacrificial (28 sobre 28 v.).

Quizá habría que pensar, por lo tanto, en dos códices primitivos, AC por un lado y B por otro, algunos de cuyos folios son reutilizados en fecha más tardía, hacia 1500. Estos hechos harían del *Codex* un producto doble, coincidente con las dos entradas de libros de dibujos del inventario de 1523, que vuelven a coserse más tardíamente con diferente orden, como A y BC cuando están en manos de Don Diego Hurtado de Mendoza (fuera el hermano o el sobrino de Don Rodrigo). Quedaría para el final, también en los primeros años del siglo XVI, el añadido de los dobles folios plegados de C, en cuyos últimos folios existían una serie de dibujos y anotaciones que no tenían nada que ver con el resto del *Codex*; empiezan en el folio 78 v. y llenan el 79 en recto y verso; antes de éstas aparecen los folios 76 y 77 en blanco, quedando así justificada la anotación de la biblioteca escorialense del fol. 1, en el sentido de que solo existían en el *Codex* 75 hojas útiles.

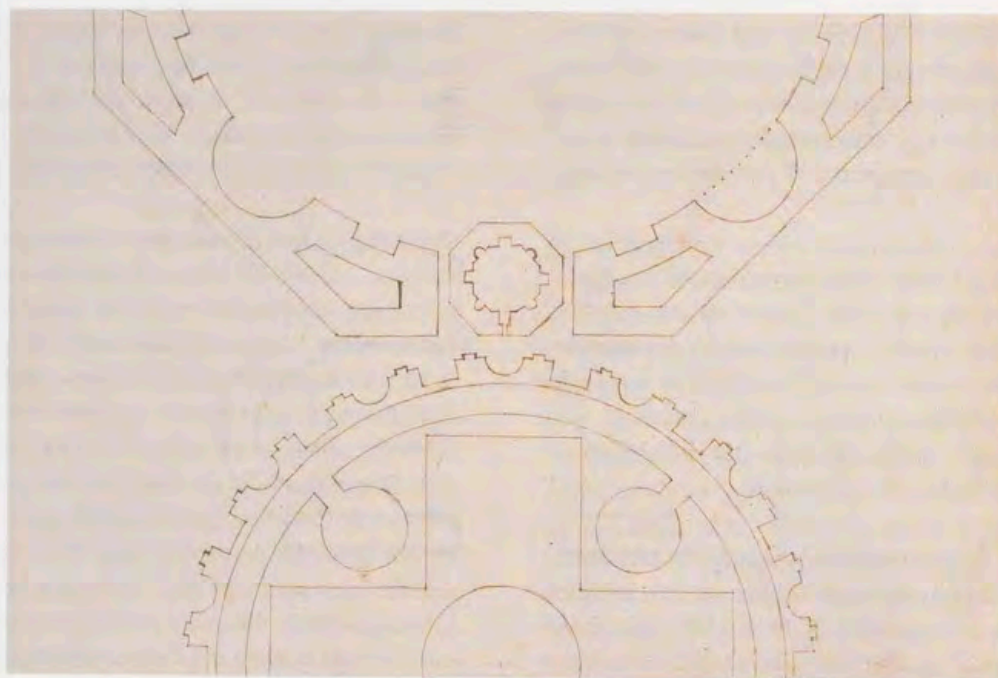
El debate sobre la autoría del *Codex Escorialensis*

Otro de los problemas aún no resueltos del *Codex* es el de su autoría. Si Christian Hülsen (1858-1935) atribuyó en 1891 el códice al arquitecto Giuliano da Sangallo



Vista de Roma, en la obra *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fols. 7v y 8, Madrid, Patrimonio Nacional.





Templo de la Sibila Cumana y Palacio del Rey de Nápoles, *Detalle*, en la obra *Codex Escurialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 74, Madrid, Patrimonio Nacional.

(1443/1452-1516)⁸⁵, Hermann Egger (1873-1946), su primer editor en 1906, lo asignó al taller de Domenico Ghirlandaio (1449-1494)⁸⁶, basándose en las noticias de Ascanio Condivi y Giorgio Vasari de que había dibujado las antigüedades romanas, y en las semejanzas entre algunos diseños y diversos detalles de sus pinturas y de dibujos que se le estaban atribuyendo por entonces⁸⁷.

No obstante, Arnold Nesselrath ha señalado, por una parte, cómo este repertorio de elementos arquitectónicos y escultóricos aparecía ya en la obra más temprana del artista, como los frescos de la parroquia de Sant'Andrea de Cercina (ca. 1471), cerca de Florencia, y anterior por lo tanto a sus estancias romanas (las seguras de 1475-1476 y 1481-1482 y la dudosa de 1477-1478). Por otra parte, muchos de los dibujos de Roma del *Codex* que pueden ser datados con una cronología segura presentan fechas posteriores a su última estancia⁸⁸. Así, la Villa del Belvedere de Inocencio VIII (1485-1491) aparece ya construida, pero no hay rastro de la Torre Borgia (1492-1494) que levantara de inmediato Alejandro VI en el Palacio vaticano; se reproducen algunos ornamentos del criptopórtico de la Domus Aurea, diseñados por vez primera por Filippino Lippi (1488/1493), mientras que comparece dos veces el "Apolo del Belvedere", descubierto en 1489 y localizado (fol. 53) en *l'orto* del Cardenal de San Pietro ad Vincoli, esto es, en el jardín del palacio del Cardenal Giuliano della Rovere, junto a la basílica de Santi Apostoli, pues no se trasladó al Vaticano hasta 1508⁸⁹.

Incluso la serie de dibujos de orfebrería de cálices y copas de piedras duras, a la manera de los *Doppelköpfe* de Nuremberg, que se habrían podido vincular con la primera

formación del joven Ghirlandaio, no encuentran explicación convincente. De hecho, Benzi ha propuesto identificar las hojas de roble y las -menos evidentes- bellotas de algunas de ellas (fols. 3 y 4) -así como las rosas de una decoración de *candelieri* (fol. 57) con la familia Riario⁹⁰- con motivos heráldicos de los Della Rovere, para las que habría trabajado su candidato Baccio Pontelli⁹¹. No obstante, la inscripción "a luigi diachono gioellieri al[la] bottega di messer girolamo giglio" (fol. 3) no permite ulteriores hipótesis⁹². En consecuencia, se debería excluir la existencia de prototipos autógrafos de Ghirlandaio para los dibujos del *Codex* y, como su corolario, que el *Escurialensis* surgiera del taller de Ghirlandaio al margen de los diseños del maestro⁹³.

Falsada y rechazada la tradicional hipótesis de Ghirlandaio, la autoría del *Codex* sigue planteando problemas y las nuevas hipótesis no parecen todavía haber recibido el consenso de los especialistas, faltas todavía de pruebas definitivas. No obstante, el carácter absolutamente unitario de sus dibujos ha ido perdiendo fuerza y el *Codex* comienza a contemplarse como un producto más plural que antes, aunque un artista aparezca aún como protagonista central. Por otra parte, el enorme progreso que ha experimentado el estudio de los dibujos de antigüedades del Renacimiento en las últimas décadas ha diluido la romántica idea de la inmediatez de los dibujos, como productos *ad vivum*, realizados al natural, más que como copias -a su vez menos exactas que transformadas de otras imágenes anteriores, susceptibles de organizarse en un *stemma*, en un árbol "genealógico" de deudas⁹⁴.

Estas consideraciones -originalidad y "artisticidad", o dependencia- se han entrecruzado con el tema de la auto-

ría. Aunque el *Codex* sea una obra de copia de carácter más bien mecánico, como ha sostenido Nesselrath, esta idea no disminuiría su valor histórico. Prueba de su carácter "secundario" sería, por ejemplo, el relleno estereotipado de muchos detalles que en los dibujos originales, más económicos, se resuelven con pocos trazos; por otra parte, las equivocaciones y malentendidos en la copia respecto a los originales, como se produce en la imagen del pórtico del Pantheon (fol. 43 v.)⁹⁵. A esta idea se ha opuesto Benzi, haciendo notar la existencia de incisiones y restos de dibujos y construcciones subyacentes en algunos dibujos, puntos de compás para *i punti di fuga differenziati*, que demostrarían su carácter de originales (aunque realizados en el estudio sobre apuntes del natural)⁹⁶.

Algunas de estas incisiones pueden estar justificadas como plantillas de ayuda en términos de retícula de ortogonales (más que líneas de fuga de perspectivas), como las del interior de Santa Costanza (fol. 7), las vistas del Coliseo (24 v., con dibujo subyacente, trazado con regla, a la izquierda del muro principal y en otras verticales, y 41 v.), de Castel Sant' Angelo (26 v.), del Foro y el Coliseo (28 v.), de la entrada e interior del Pantheon (29 y 30), del exterior del templo de via Appia (37 v.), de las vistas del Foro desde Santa María Aracoeli (40 v.) y del Foro de Nerva (57 v.).

De igual modo, parece evidente la función auxiliar de los puntos de compás en la Volta Nera de la Domus Aurea (15). Otras incisiones parecen deberse más a sistemas de facilitación de copias, como en un relieve (28), en la "Victoria del Belvedere" (31) o en un entablamento (32), así como en las esculturas y relieves ya citados más arriba (8, 28, 34, 37, 39, 40, 42, 47 v., 54 v., 59 v., 60 v. y 64). A nuestro juicio es indudable la presencia de los puntos de compás como sistema de copiado (desde el fol. 20 v. al 20 y desde el 21 v. al 21) en dos entablamentos, como si desde ellos se hubieran sacado copias para los tallistas de La Calahorra. En esta misma línea, es exagerada la aparición masiva del punteado en la parte inferior derecha de un artesonado con motivos circulares (del fol. 26 al 26 v.).

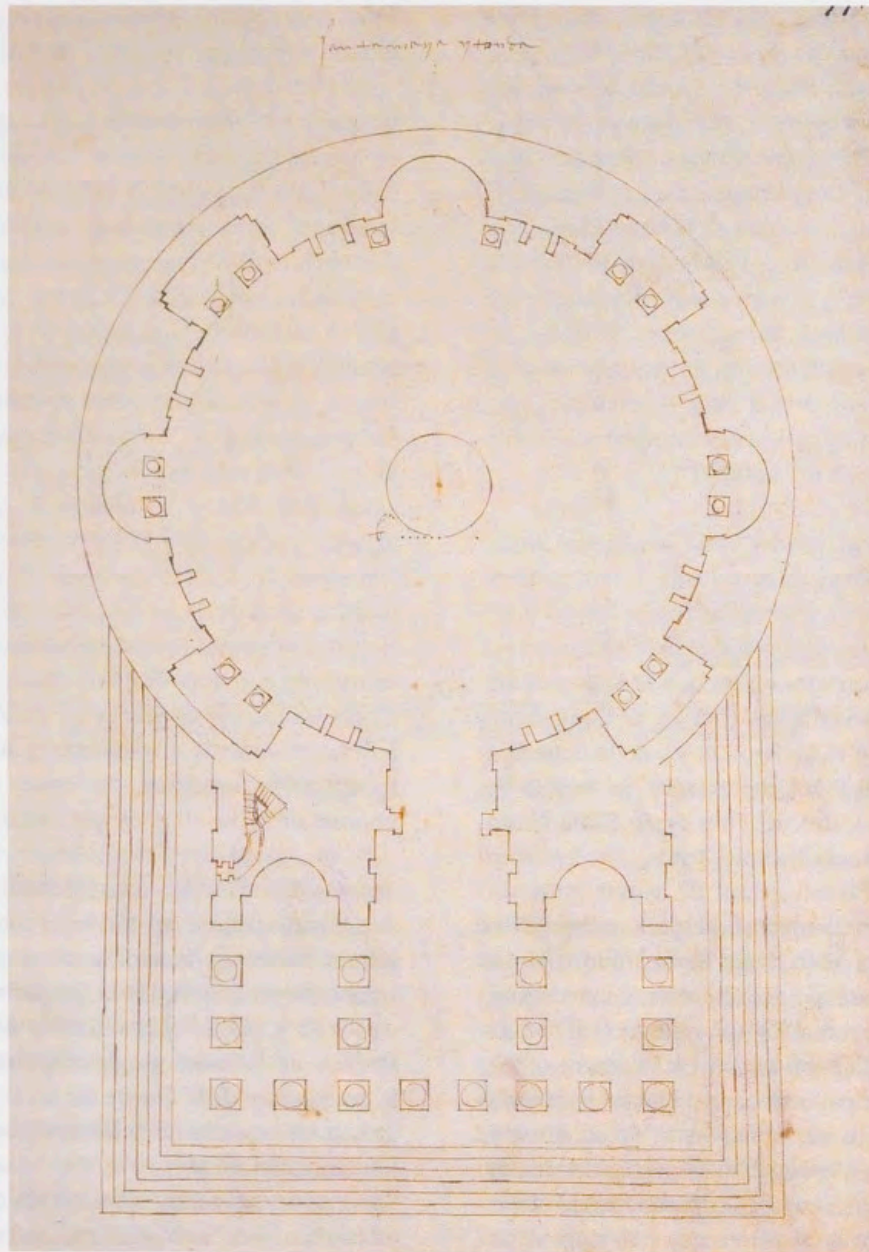
Son evidentes a su vez el punteado e incisiones de todas las plantas de los dibujos arquitectónicos de la última sección del *Codex* (fols. 70-75): Coliseo, Pantheon, Estudio de Marco Varrón y templos de Rómulo de la via Appia, entre Roma y Marino y edificio de las Termas de Tripergole, Templo de la Sibila Cumana, edificio de Capua, y Santa Costanza. Facilitarían el dibujo de polígonos y circunferencias, incluso de absidiolos o edículos semicirculares. Son perfectamente visibles los trazos incisos, que crean una trama poligonal, en la planta del pequeño "templete" octogonal que se inserta de forma incongruente, como si se tratara una pequeña estructura centralizada independiente, a la entrada del Templo de la Sibila Cumana, en realidad la capilla del palacio de Ferdinando I de Nápoles (74), trazado originalmente por Giuliano da Sangallo en

1488. Estas ayudas geométricas no invalidarían la naturaleza de copia -que no calco- de estos dibujos.

Benzi ha atribuido además el grueso del *Codex* al florentino Baccio Pontelli (1449-d. 1494)⁹⁷. Sus argumentos se basan principalmente -a falta de dibujos seguros de este arquitecto como término de comparación⁹⁸- en la grafía de la principal de las tres manos italianas que ha identificado en las notas (como la de los cálices de los fols. 3 v. y 4). Por otra parte, ha indicado la presencia de Pontelli en Senigallia (en la *Rocca* en 1480 y en Santa Maria delle Grazie, al servicio del Señor de Senigallia Giovanni della Rovere, desde 1491). Además ha señalado la proximidad de los cálices con los dibujados por él en las taraceas de la catedral de Pisa y del palacio de Urbino; la cercanía de algunos trofeos militares con los que aparecen en los pedestales de la catedral de Sant'Aurea de Ostia, en la portada de la Abadía de San Nilo de Grottaferrata o en el Hospital de Santo Spirito in Sassia de Roma, u otros elementos de la puerta de Santa Maria Novella de Orciano⁹⁹. Vistas, *candelieri* de grutescos, entablamentos, capiteles y bases, techumbres artesonadas y detalles decorativos de monumentos antiguos, así como algunos bajorrelieves, estarían entre los dibujos que Benzi le asigna¹⁰⁰.

Todavía Benzi ha sido capaz de distinguir otras seis manos de artistas, que aún quedan en el anonimato, pero a los que asigna diferentes denominaciones de *maestro*. La primera sería la de un Maestro de la Columna Trajana (28, 58 v., 60 v., 61, 62 v., 63, 63 v., 64, 64 v. y 65 v.), la segunda la del Maestro de fachadas arquitectónicas (44 y 54) y la tercera la del *Maestro delle Civette* (de las Lechuzas, por el nombre de una de las salas de la Domus Aurea), a quien considera un "sangallesco" (13, 13 v., 14, 14 v., 34, 39 v., 41, 51, 52, 52 v., 55 v., 58 y 65)¹⁰¹. Un miembro del taller de Pontelli, en cambio, sería su Maestro de las Esculturas, a quien atribuye algunas estatuas exentas y relieves de figuras aisladas (31, 37, 47 v., 48 v., 51 v., 53 y 54 v.). A una quinta mano asigna los folios diseñados de naves y vasos (66 v. y 68 v.) y a una sexta las plantas de edificios antiguos (69-75).

Este protagonismo concedido a Pontelli debe superar en el futuro la crítica de los especialistas para abandonar la categoría de hipótesis en la que todavía ha de permanecer. Si algunas circunstancias la hacen verosímil, otras razones deben mantenerla en entredicho. El *Codex* parece más obra de un artista figurativo que de un arquitecto; los errores de los interiores de Santa Costanza o del Pantheon, tantas veces señalados, parecen ajenos a una mentalidad que viera en la operatividad de esos dibujos un requisito de exactitud (siempre falta una escala explícita), pues no dan la impresión de ser "correcciones" de una realidad imperfecta que el dibujante deseara enmendar. Otra adversativa quizá pueda encontrarse en las vistas urbanas; había sido una de las razones para vincular el *Codex* al taller de Ghirlandaio o con Giuliano da Sangallo, próximas hasta en las figuras más menudas que surgían en sus fondos.



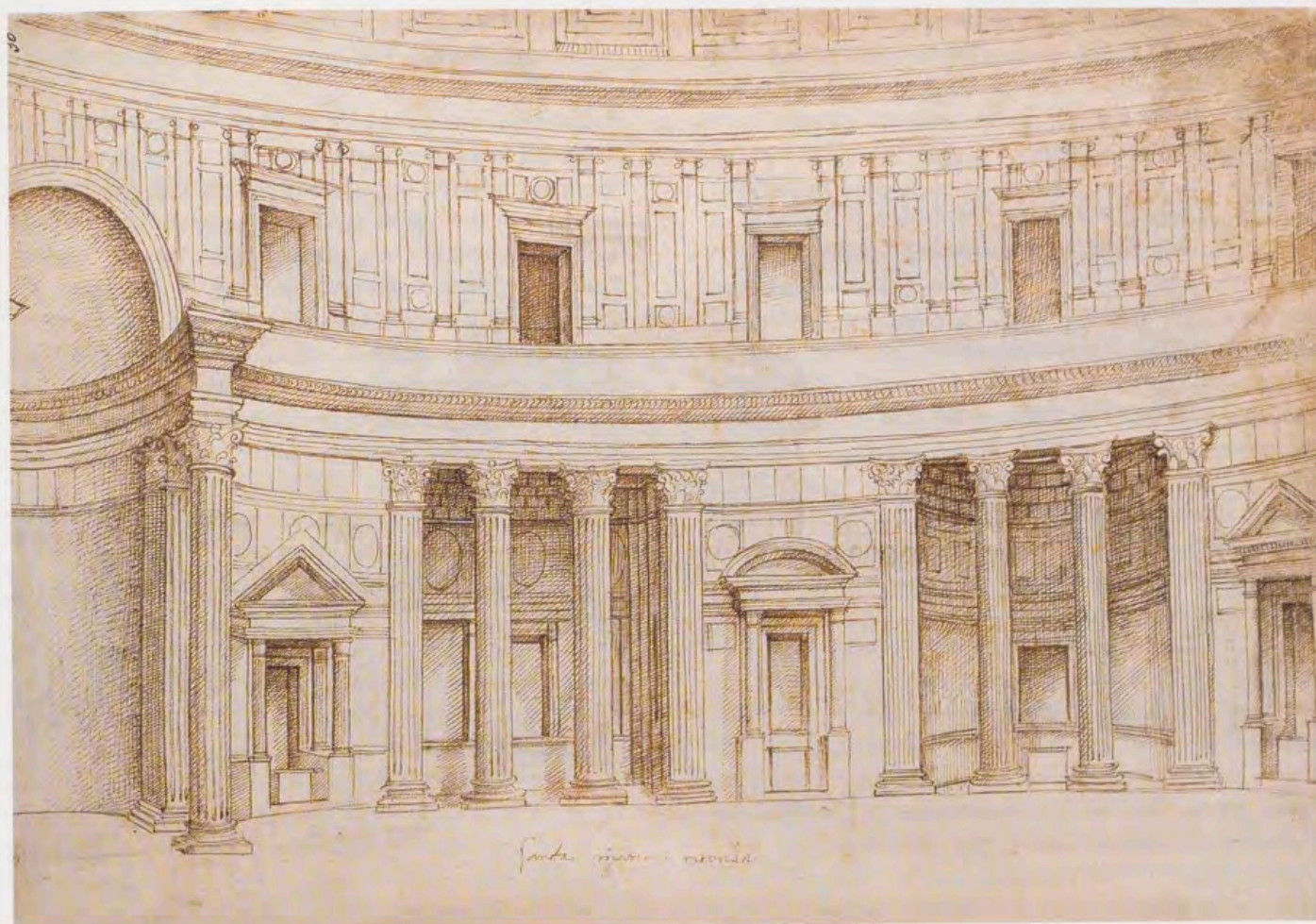
Pantheon, Planta, Detalle, en la obra *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 71, Madrid, Patrimonio Nacional.

Aun en el caso de que fueran las imágenes de Roma la fuente de los dibujos de Giuliano da Sangallo, las vistas del Ponte y Castel Sant'Angelo, de un ángulo del Foro y del Ponte dei Quattro Capi (C.B., fols. 34 v. y 35, y C.E., fols. 26 v., 20 y 27 v.), o la menos amplia de Castel Sant'Angelo (C.B., fol. 35ª, y C.E., fol. 30 v.), se trata de un género muy excepcional por estas fechas, en las que constituían una novedad imágenes corográficas como las xilografías de Erhard Reuwich (para las *Peregrinationes in Terram Sanctam* de Bernard von Breydenbach, 1486) y de Michael Wolgemut y Wilhelm Pleyenwurff (para el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, 1493).

La pérdida e inaugural imagen de Roma del florentino Francesco Rosselli (ca. 1478-1490) testimonia la excepcionalidad de las corografías de conjunto, y el hecho de que

Vasari definiera como "alla maniera de' Fiamminghi" las realizadas por Pinturicchio en la Villa del Belvedere (1484-1487), su carácter infrecuente entre los artistas italianos de la década de los ochenta¹⁰². Por otra parte, la vista de Roma desde Monte Mario (7 v.-8), debiera denunciar la profesionalidad de un especialista, aunque también se haya considerado como copia de un original perdido.

Quizá más prudente, Arnold Nesselrath ha defendido la tesis de que las dos primeras partes muestran una única mano de diseñador, al que este historiador ha denominado Anónimo del *Codex Escorialensis*, atribuyéndole también un dibujo con el entablamento de la Basilica de Constantino (*Templum Pacis*) y, en su reverso, la imagen de un león que ataca un caballo del Capitolio (Colección privada), así como una Vista de Monte Cavallo de Roma, antes en Dresde¹⁰³.



Pantheon, Interior, en la obra *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 30, Madrid, Patrimonio Nacional.

Las múltiples copias paralelas que se conservan nos hablan, por otra parte, del ambiente artístico en que se dibujó el *Codex*¹⁰⁴. Si se comparan algunos dibujos de un artista que copia de los mismos prototipos, en unos casos la información que recoge es más completa, como la inscripción del *cippus* de Tiberio Claudio Fortunato (Uffizi 4337 A, donde además se añade el basamento de la Columna Trajana, y C.E., fol. 51, donde se ordena una composición de dos basas de forma altamente satisfactoria). En otros casos, en cambio, la información es menor, como en el trono del Júpiter Ciampolini (Uffizi 4329 A y C.E., fol. 56, en el que aparece toda la escultura); además en el reverso de aquél, junto a un alzado del Teatro Marcello de Roma (C.E., fol. 54) comparecen imágenes, chimenea y capitel con empresa familiar, del Palacio Gondi de Florencia, de Giuliano da Sangallo, eliminados del folio escorialense. El hermano de Giuliano, el también arquitecto Antonio da Sangallo il Vecchio (1460-1534), parece haber cometido los mismos errores en un dibujo de los mosaicos perdidos de la cúpula de Santa Costanza (Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Codex Geymüller, fol. 51 y C.E., fol. 4 v.); nuevamente este hecho demostraría que ambos estaban copiando un mismo y, previsiblemente, erróneo prototipo.

La naturaleza de otras copias paralelas testimonia la calidad de algunos de los prototipos hoy desconocidos, como es el caso de la Edícula del Pantheon (Londres, RIBA, Burlington-Devonshire Collection, VIII/6 y C.E., fol. 44); o la Vista de Roma desde Monte Mario, con un alzado del interior del Pantheon (Salzburg, Biblioteca de la Universidad, H 193/2 v. y C.E., fol. 8, sin el alzado ortogonal).

El vínculo con los dibujos de Giuliano y Antonio da Sangallo ya había sido indicado por Hülsen; argumentó convincentemente en 1910 a favor de la dependencia entre los folios 70-75 del *Codex Escorialensis* y el *libro piccolo* de Giuliano, que fechó en 1488 como *terminus post quem* más que en 1465 y cuya ampliación sería el *Codex Barberini*¹⁰⁵; ejemplo clave fue el dibujo del Estudio de Varrón, con uno de los brazos de su cruz griega abierto (fol. 72), tal como aparecía antes de que se añadieran al dibujo de Giuliano los nuevos trozos de pergamino que integraron el *libro piccolo* -que se estaría copiando directamente- en el código de mayores dimensiones. Por ello abandonó su idea previa de la paternidad sangalliana del *Codex* pero mantuvo sus dudas respecto a su autoría por parte de un miembro del taller de Ghirlandaio¹⁰⁶. Otro era

la aparición, incrustada en la entrada del Templo de la Sibila Cumana (C.B. fol. 8 v.a, y C.E., fol. 74), de la capilla del Rey de Nápoles, desgajada del conjunto palaciego al que acompañaba en el dibujo de Sangallo, como si fuera un templo antiguo exento.

Esta dependencia con respecto a los dibujos de Giuliano da Sangallo ha sido puesta en entredicho por Scaglia y Benzi¹⁰⁷. Sin aceptar esos errores de copia, han lanzado la hipótesis contraria, que Sangallo habría copiado los dibujos del *Codex*; su argumento fundamental ha sido el análisis de las marcas subyacentes en la planta del Pantheon (fol. 71). En ésta es apreciable una segunda escalera en la zona derecha del pórtico, que no aparece en los dibujos de Giuliano (Taccuino Senese, fol. 18 y C.B., fol. 13)¹⁰⁸; además, la entrada lateral de la escalera izquierda incluye un ensanchamiento inmediato, que falta en el dibujo de Sangallo, mientras la estructura triangular de éste gira y se comunica con un gran nicho. Por otra parte, los siete escalones del pórtico del *Codex* mueren contra el muro cilíndrico de la rotonda, mientras que en el segundo de los dibujos de Giuliano, sobre todo después de que el *libro piccolo* se transformara en el *grande*, la escalinata con nueve gradas giraba imaginativamente alrededor de todo el edificio; de igual forma, los nichos excavados en el muro del *Barberinianus* parecen haber sido un añadido posterior que no figura en el *Escorialensis*. Habría que pensar por lo tanto en la posibilidad de una relación bidireccional con Giuliano da Sangallo, que quizá copiara las vistas de Roma para, años más tarde, ser fuente de las plantas de los edificios antiguos.

También los dibujos del vestíbulo¹⁰⁹ e interior del Pantheon de Adriano¹¹⁰ han proporcionado amplia materia para la discusión y las disensiones, todavía sin resolverse¹¹¹. Ninguno parece ser el original cabeza de sus respectivas *stemmae*, sino copias de un original anterior¹¹².

En este mismo sentido, algunas imágenes del *Codex* presentan errores espaciales importantes, si las comparamos con otras análogas, como se evidencia en el pórtico del templo de San Urbano alla Caffarella de la via Appia "aca[n]to al teatro"; basta comparar el dibujo de Chatsworth, Devonshire Collection, vol. XXXV, fol. 54 y el del C.E., fol. 33 v., con la puerta situada en el plano del tetrástilo columnario y no en el muro de la *cella*, al margen de que se trate de una imagen errónea también desde unos criterios perspectivos.

Las *quadriremi* y *quinqueremi* (fols. 66 v.-68) dependerían, por otra parte, como las del C.B. (fol. 35b-e) pero de manera mucho más fidedigna y sin establecerse una relación de interdependencia, de una fuente común, que también fue utilizada como modelo, aunque a fines del siglo XVI, para la ejecución de dos dibujos, atribuidos a los Zuccari, de la Colección Lodewijk Houthakker de Amsterdam¹¹³. Nesselrath ha insistido también en la dependencia de algunos de los

dibujos, indirectamente, con respecto a prototipos de Francesco di Giorgio, a los que Sangallo tenía acceso¹¹⁴.

Este mismo historiador ha analizado recientemente los caracteres formales de algunas de las imágenes corográficas, como su gusto por las vistas a través de los arcos de puertas y puentes, o su sentido compositivo de la visión escorzada, como si fuera a través de un teleobjetivo, que tendría en cuenta el sentido histórico de la representación de las acumulaciones arquitectónicas como producto de los avatares que conlleva el paso del tiempo; y las ha puesto en relación con las imágenes de Roma que Filippino Lippi ejecutara entre 1488 y 1493, evidente en su Porto di Ripa Grande (tan próximo al fol. 56 v.) en su fresco del "Triunfo de Santo Tomás de Aquino", en la Capilla Carafa de Santa Maria sopra Minerva¹¹⁵.

Nesselrath ha lanzado, por lo tanto, la hipótesis de la presencia en el *Codex* de Filippino Lippi (ca. 1457-1504), cuya actividad como dibujante de "libri disegnati dalle belle anticaglie di Roma" recordaría años más tarde Benvenuto Cellini¹¹⁶. Además, el *Codex* recoge una copia de unos ornamentos suyos de la Domus Aurea (Florenca, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1637 v. E y C.E., fol. 58), y la representación del cipo de Amemptus (fol. 36) parece poder conectarse con el altar de la "Resurrección de Drusiana" de la Capilla Strozzi de Santa Maria Novella, en la que son visibles las mismas cabezas de jabalíes y donde se repite el remate del *cipus*. Además un dibujo, en realidad un calco, a partir de un prototipo de Filippino (Florenca, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 989 Orn. y C.E., fols. 58 y 41), incorpora cuatro elementos ornamentales y la mitad del gran grutesco del *Escorialensis* (fol. 11 v.), dependientes aquéllos del original de la Domus Aurea de Filippino ya citado. Este gran grutesco fue utilizado a su vez por el arquitecto y escultor florentino Baccio d'Agnolo [Bartolomeo Baglioni (1462-1543)] en diferentes sillerías de coro durante un dilatado periodo. Baccio sería, además, la tercera mano individualizada por Nesselrath, quien copiaba a su vez, al margen del *Codex*, los mismos prototipos que aparecían en la segunda sección (por ejemplo el citado pórtico o vestíbulo del Pantheon en Londres, Sir John Soane's Museum, Margaret Chinnery Album, fol. 6)¹¹⁷.

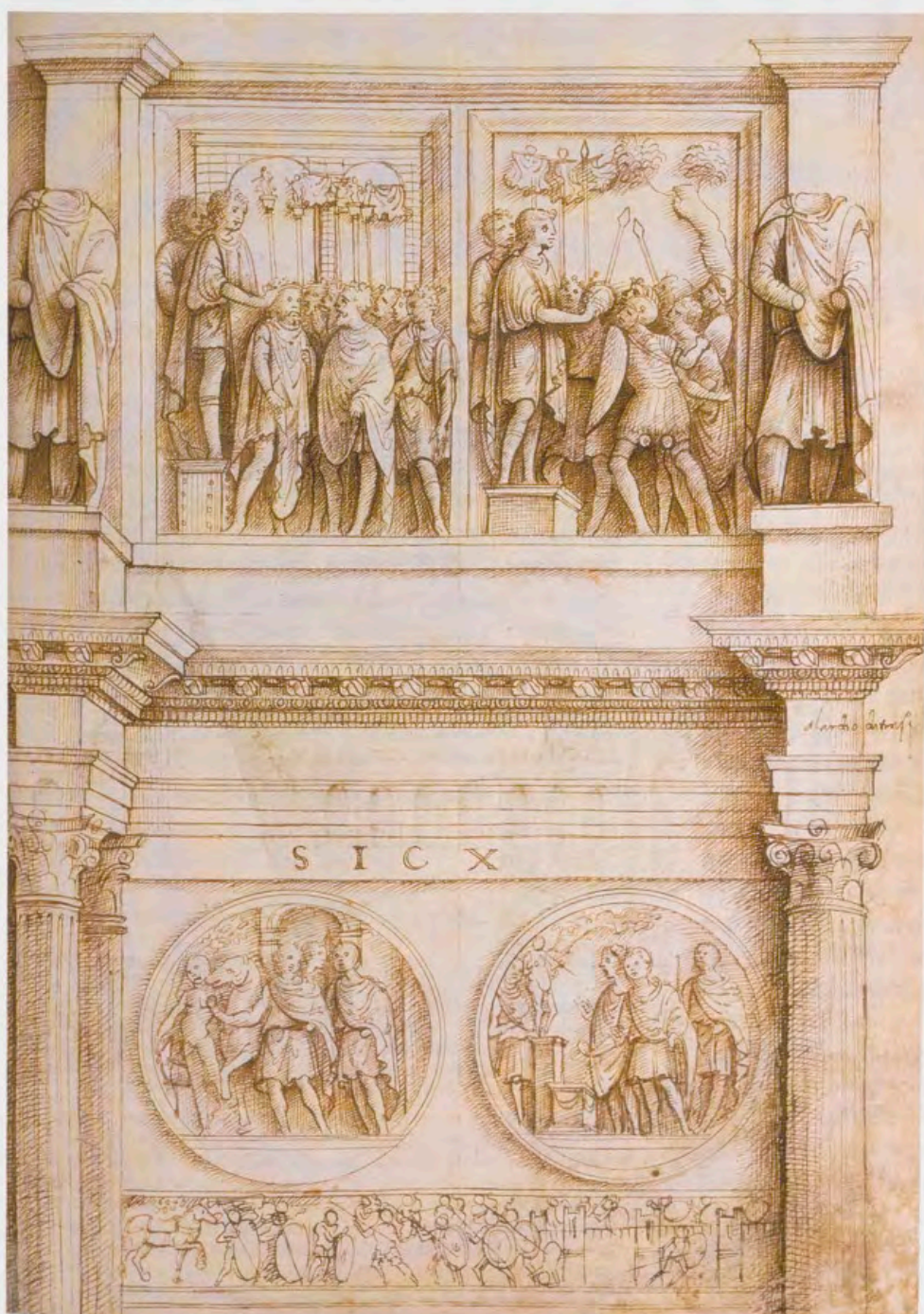
La presencia de Baccio d'Agnolo, más allá de la propuesta de que fuera el autor de la tercera parte del *Codex*¹¹⁸, con la de Giuliano y Antonio da Sangallo, Rafael y Filippino Lippi, parecen vincular el *Escorialensis* con las reuniones invernales en la casa florentina de Baccio que recordara años después Vasari¹¹⁹; y transformarlo, de obra de un solo artista de renombre, en producto solo unitario en su carácter de copia mecánica, como obra por contra plural, testimonio del quehacer grupal de un medio artístico tan vivo como el florentino del cambio de centuria, en el que dos generaciones de artistas se intercambiaban los materiales

anticuarios, y en otras ocasiones modernos, que habían sido capaces de recopilar entre Florencia y Roma.

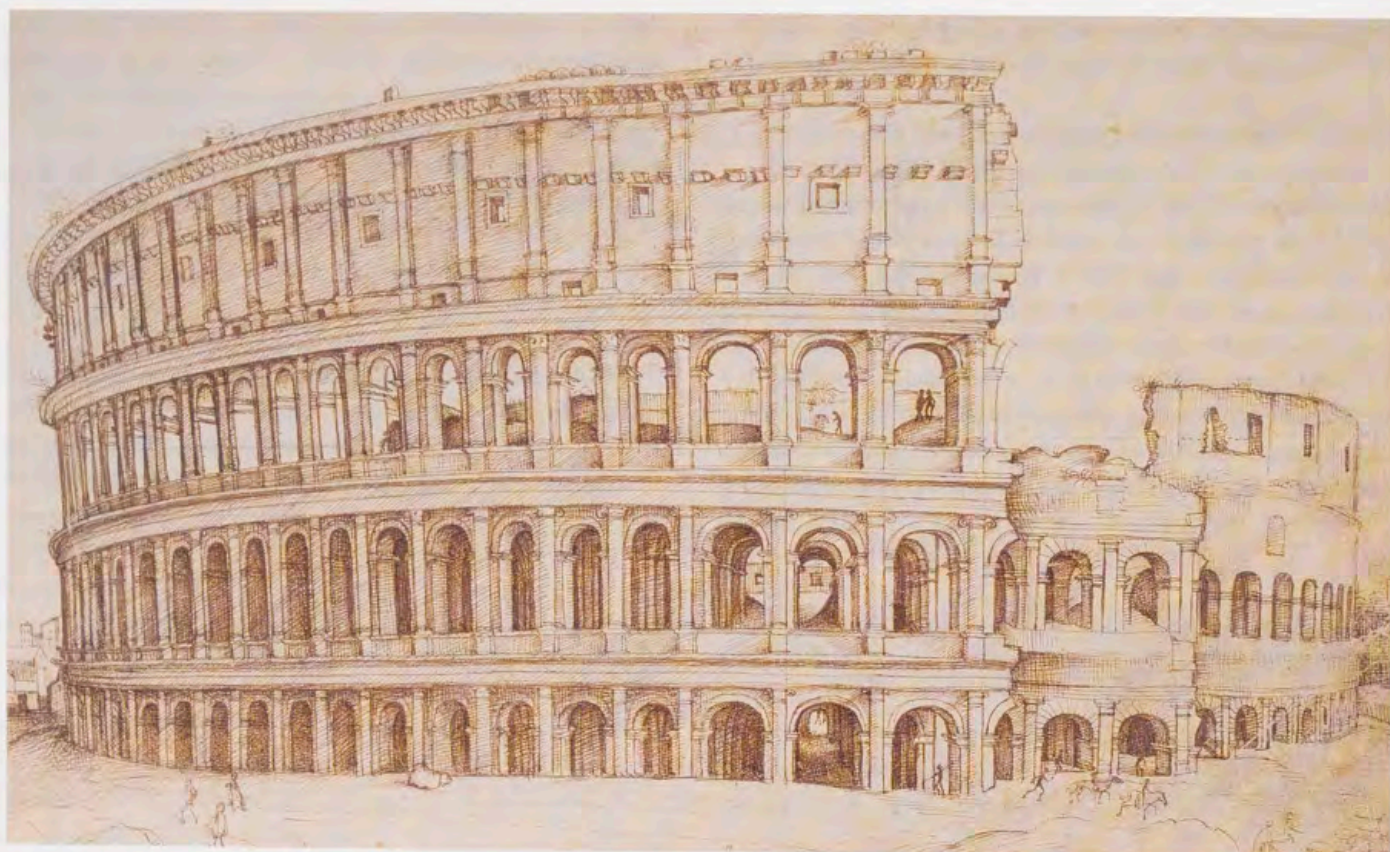
Después de un siglo de investigaciones, aun esporádicas, y muchas veces desde lejos, las incógnitas del *Codex Escorialensis* siguen siendo más que nuestras certidumbres; y no es seguro que puedan llegar a desvelarse. Los futuros estudios sobre el códice 28-II-12 del Monasterio filipino, como ha indicado Nesselrath, tendrán por una parte que desvelar con seguridad la autoría de la tercera sección y reconciliarla con la de la primera, de confirmarse su contemporaneidad, y por otra su datación más tardía respecto a la central; tendrán que hallar también un autor para esta última, la principal, que encuentre consenso

entre los historiadores especializados, y tendrá que resolver problemas importantes para la historia de la arquitectura y del arte, como el de las relaciones entre los diferentes dibujos del Pantheon (fols. 29 y 30) o el de los eventuales vínculos entre Lippi -o Pontelli- y Rafael¹²⁰. Quizá entonces nuestro saber pueda rivalizar con la calidad de las imágenes de este códice, cuya fascinación sigue intacta, pero cuyo conocimiento nos viene rehuendo desde hace demasiado tiempo.

Esta historia, además, nos revela situaciones propias del presente, y del pasado, de nuestra historiografía, por las que no debiéramos pasar por alto. Nuestra situación periférica aun ante objetos de los que nos "apropiáramos" en



Arco de Constantino, en la obra *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 45, Madrid, Patrimonio Nacional.



Coliseo, en la obra *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 41v, Madrid, Patrimonio Nacional.

tiempos pretéritos y han permanecido durante muchísimo tiempo entre nosotros, como el *Codex*, nos ha mantenido en los aledaños de su conocimiento directo, e incluso de las mediaciones de la historiografía extranjera que se ha ocupado de su estudio. Este doble fenómeno nos definiría en esos términos de ensimismamiento historiográfico, autárquico y localista, a los que todavía somos tan proclives en nuestra disciplina; pero, al mismo tiempo, ha impedido en muchos casos revertir inferencias sobre temas centrales de nuestra historia artística o, como en este caso, arquitectónica. Desde esta perspectiva, el caso de Lorenzo Vázquez y la arquitectura del primer Renacimiento español, tal como hemos apuntado de forma somera, debiera constituir un aldabonazo. Si mantenemos -sin falsación ulterior- la atribución tradicional del palacio de Cogolludo a este arquitecto, mitificado desde la primera mitad del siglo XX como el introductor del Renacimiento italiano en la arquitectura castellana del siglo XV, habrá que tener en cuenta las consecuencias que conlleva: o Don Rodrigo, suegro del *Bauherr* del edificio, era sordo o *disarmonico* en materia arquitectónica, o su percepción de "lo romano" -y no sería individual sino lógicamente colectiva- no quedó perturbada por tal fábrica, sino solo por una experiencia italiana directa. Y ello supondría que el Marqués del Zenete no solo vejó y encarceló, en La Calahorra, en 1509, a un añoso Lorenzo Vázquez, supuesto conocedor de la arquitectura italiana, sino que además nulo caso había hecho a las eventuales novedades de sus obras guadalaja-

reñas hasta después de su propio viaje a Italia. Si Vázquez había sido capaz de introducir sus decoraciones al romano en sus obras alcarreñas ¿para qué quería Don Rodrigo importar el *Codex* y más tarde a Carlone y los mármoles genoveses? ¿No le hubiera bastado levantar un palacio como el de su suegro el I Duque de Medinaceli? Incluso si retiramos a Vázquez la atribución de Cogolludo, las conclusiones respecto a la historia de nuestro gusto y percepción de lo arquitectónico a finales del siglo XV no podrían ser demasiado diferentes.

Y el corolario de unas u otras historias no sería sino la de la importancia de ver las cosas, tanto las propias como las ajenas, con nuestros propios ojos, ayer y hoy.

Notas

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de la investigación "De Jerusalén a Roma: modelos y tipologías de la cultura arquitectónica de la España de la Edad Moderna (Siglos XV-XVIII)", Proyecto BHA 2001-0159 del M.C. y T.

² Sobre este viaje, que no incluiría Roma y Florencia hasta el tercer tercio de 1499, M. Falomir Faus y F. Marias, "El primer viaje a Italia del Marqués del

Zenete", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VI, 1994, pp. 101-108. Sobre el siguiente, F. Marías, "Sobre el castillo de La Calahorra y el Codex Escorialensis", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, 1990, pp. 117-129 y "Sobre el castillo de La Calahorra y el Codex Escorialensis", en *Saggi in onore di Renato Bonelli. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Multigrafica Editrice, Roma, 1992, II, pp. 539-553.

³ Quizá se trate de un documento redactado por el maestro castellano, vecino de Guadalajara, Lorenzo Vázquez, hombre "con hacienda" y un hermano canónico, maestro arquitecto del Cardenal desde 1491 y del Marqués desde 1496, con quien aparecerá en 1509 dirigiéndole la obra de La Calahorra.

⁴ Los documentos en C. Morte García, "Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXVII, 1997, pp. 95-122, comentados por F. Marías, "Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España", en *Nobleza, coleccionismo y Mecenas*, Real Maestranza de Caballería, Sevilla, 1998, pp. 29-44, y "Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería", en *Historia de España Menéndez Pidal. XXI. La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Víctor García de la Concha (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 361-365; G. Scaglia, "The Castle of La Calahorra: Its Courtyard conceived by a Florentine on the Work-site", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII, 2001, pp. 87-96; y M. A. Zalama, "Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos", en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, SECC-Junta de Castilla y León, Madrid, 2004, pp. 127-140.

Sobre estos presupuestos de modelos y mano de obra, no podemos pensar que la obra del palacio de Cogolludo, erigida por su suegro y primo el Duque de Medinaceli por estas fechas, y atribuida a Lorenzo Vázquez, hubiera precipitado en el Marqués unos especiales deseos de configurar su nuevo patio sobre modelos italianizantes; al mismo tiempo, plantea nuevos problemas respecto a su atribución a Vázquez.

⁵ Sobre estos hechos biográficos y este segundo viaje, con una estancia romana que podría ir desde finales de 1504 a la primavera de 1506, F. Marías, 1990 y 1992, con bibliografía previa [op. cit. n. 2]. Para la nueva y más tardía fecha de nacimiento propuesta, M. Falomir Faus y F. Marías, 1994, pp. 101-108 [op. cit. n. 2].

⁶ La utilización por parte de Vázquez, aunque introdujera cambios, de un proyecto italiano es verosímil; de hecho, es extraordinario que un juego de trazas, para las casas de Granada -desaparecida- y La Calahorra, fuera inventariado en la biblioteca del Marqués (*libret de posts tot de pregami de traces de les cases de Granada y de la Calahorra*). F. J. Sánchez Cantón, *La Biblioteca del Marqués de Cenete, iniciada por el Cardenal Mendoza (1470-1523)*, Madrid, 1942, n.º 240, p. 71.

⁷ S. Sebastián, "Antikisierende Motive der Dekoration des Schlosses La Calahorra bei Granada", en *Erste Reihe Gessamelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 16, 1960, y "Los grotescos del Palacio de La Calahorra", *Goya*, 93, 1969, pp. 144-148; H.-W. Kruff, "Un cortile rinascimentale italiano della Sierra Nevada: La Calahorra", en *Antichità Viva*, VIII, 2, 1969, pp. 35-51, "Concerning the Date of the Codex Escorialensis", *The Burlington Magazine*, CII, 1970, pp. 44-45, y "Ancora sulla La Calahorra. Documenti", *Antichità Viva*, XI, 1, 1972, pp. 35-45; M. Fernández Gómez, "Una nueva lectura del Palacio de La Calahorra", *Traza y Baza*, 9 [1985], pp. 103-119 y *Los grotescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*, Generalitat, Valencia, 1987, pp. 123-127; A. Nesselrath, "I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. III. *Dalla tradizione all'archeologia*, por Salvatore Settis (ed.), Einaudi, Turín, 1986, pp. 87-147, esp. 123 y 129-134.

⁸ Leida como "ho dama maz diromtur f", nosotros leemos "yuo/gno hld darua mor disyuntur".

⁹ Quizá habría que añadir el fol. 18 (*al arco male arrivato*).

¹⁰ Los documentos en F. Alizeri, *Notizie del professori del disegno in Liguria*, Génova, 1877, IV, pp. 342 y ss. y V, pp. 32 y 75-82; C. Justi, "Anfänge der Renaissance in Granada" y "Der Baumeister des Schlosses La Calahorra", *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XIII, 1891, pp. 174 y ss. y 224-226, y en *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908, pp. 218 y ss; H.-W. Kruff, 1972 [op. cit. n. 7].

¹¹ Según R. Moreira, *A arquitectura do Renascimento no sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*, Tesis Doctoral, Universidade Nova de Lisboa, 1991, I, p. 116, el *Codex Escorialensis* habría venido a la Península Ibérica con el escultor florentino Andrea Sansovino (ca. 1460-1529), en Portugal y Castilla desde 1493 hasta al menos agosto de 1501, aunque de forma intermitente. También R. Moreira, "Andrea Sansovino au Portugal (1492-1501)", *Revue de l'Art*, 133, 2001, pp. 33-38, y F. Pereda, "Andrés (¿Sansovino?), florentin, en Toledo: nuevos datos gráficos y documentales para su biografía" en *Simpósio Internacional de História de Arte "O Largo Tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder"*, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005 (en prensa), a quien agra-

dezcó la consulta de su trabajo. No existen -más allá de la fecha 1491 del códice, el año anterior al de su contrato para marchar a Portugal, y su autoría florentina- pruebas internas que sostengan esta hipótesis. La también hipotética intervención de Sansovino en 1501 como tracista del patio de La Calahorra, basada en proximidades formales y en la atribución al toscano del sepulcro del Cardenal Mendoza, está por demostrarse.

¹² En el fol. 78 v. encontramos "Πασσαβόλαντε / Δελ Πασσαβόλαντε δελα γαλαεζα / Voje sin la moldura a la boca / m [3] palmos valencianos menos 1 dedo / γρουσω con la moldura / λαργω 18 palmos valencianos". En el fol. 79 aparecen: "Κ[α]ντων ochavado / δελ καντων ochavado de la galeaza / γρουσω κον λα καντιζ / λαργω 13 palmos valencianos y un cuarto -valencianos / Voje πορ λα κ[α]μαρα 6 palmos y cuarto -valencianos / Voje por la boca syn la moldura / quatro palmos -valencianos / τιενε xxii ochavos". En el fol. 79 v.: "κουλεβρινα / γοδο / δελα κουλεβρινα δε λα γαλαεζα / n 1... lo... m... my... 1... su... / γρουσω δε λα κουλεβρινα / λαργω 18 παλμοζ valencianos / ...m... m...". En las tres hojas aparecen series de círculos concéntricos, identificables con calibres de armas de artillería (culebrinas, pasavolantes, cañones), algunas para las galeras de tres mástiles llamadas galeazas. Estas ingenuas transliteraciones, llenas de errores, de palabras castellanas en caracteres griegos, con referencias al ámbito valenciano, solo podrían haber sido escritas -y la grafía de comienzos de la centuria así lo confirmaría- en el círculo del militar Don Rodrigo, en Valencia desde 1514, de cuyo latín ya hacían críticas y burlas sus contemporáneos más doctos. Don Rodrigo poseyó otros dibujos de cañones, como lo prueba una entrada -"Tres diboxos per a tirs de artelleria de bronso los dos en pregami e lo hu en paper"- de un inventario de 1528 de los bienes que su hermano el I Conde de Mérito se había quedado (Archivo Real de Valencia, desde ahora ARV, Varia, Caja 44, n.º 5).

¹³ A. Nesselrath, 1986 [op. cit. n. 7]; R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-1470)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995; A. J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books. From Giovanni de' Grassi to Palma Giovane. A codicological Approach*, Ph. D. Diss., Rijksuniversität, Leiden, 1995.

¹⁴ S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Officina, Roma, 1985, p. 185.

¹⁵ Fol. 5.

¹⁶ Fol. 27.

¹⁷ Fols. 32 v. y 36. Puede extrañar la ausencia de otros testimonios de Tivoli, de los Templos de Vesta o Hércules Vencedor o de la Villa Adriana, que interesaron a Francesco di Giorgio y a Pontelli.

¹⁸ Fols. 6, 10, 10 v., 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 34 v., 41, 42, 58, 60 y 65.

¹⁹ N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, The Warburg Institute, Londres, 1969; E. Segala e I. Sciortino, *Domus Aurea*, Electa, Roma, 1999.

²⁰ Fols. 24 v., 28 v. y 38.

²¹ Fols. 20, 25 v., 29 v., 35, 35 v., 45, 46 v. y 47.

²² Fols. 41 v., 43 y 70.

²³ Fol. 38 v.

²⁴ Fols. 29, 30, 43 v., 44 y 71.

²⁵ Fols. 25, 26 v., 30 v. y 38.

²⁶ Fols. 4 v., 7 y 75.

²⁷ Fols. 45 v., 48 y 33 respectivamente.

²⁸ Fols. 31, 59 v., 60 v., 61, 61 v., 62 v., 63, 63 v., 64 v. y 65 v. La Columna identificada como Antonina en fol. 53 v.

²⁹ Fols. 7 v.-8, 20, 26 v., 27 v., 28 v., 29 v., 30 v., 40 v., 41 v., 43 v., 45 v., 56 v. y 57 v.

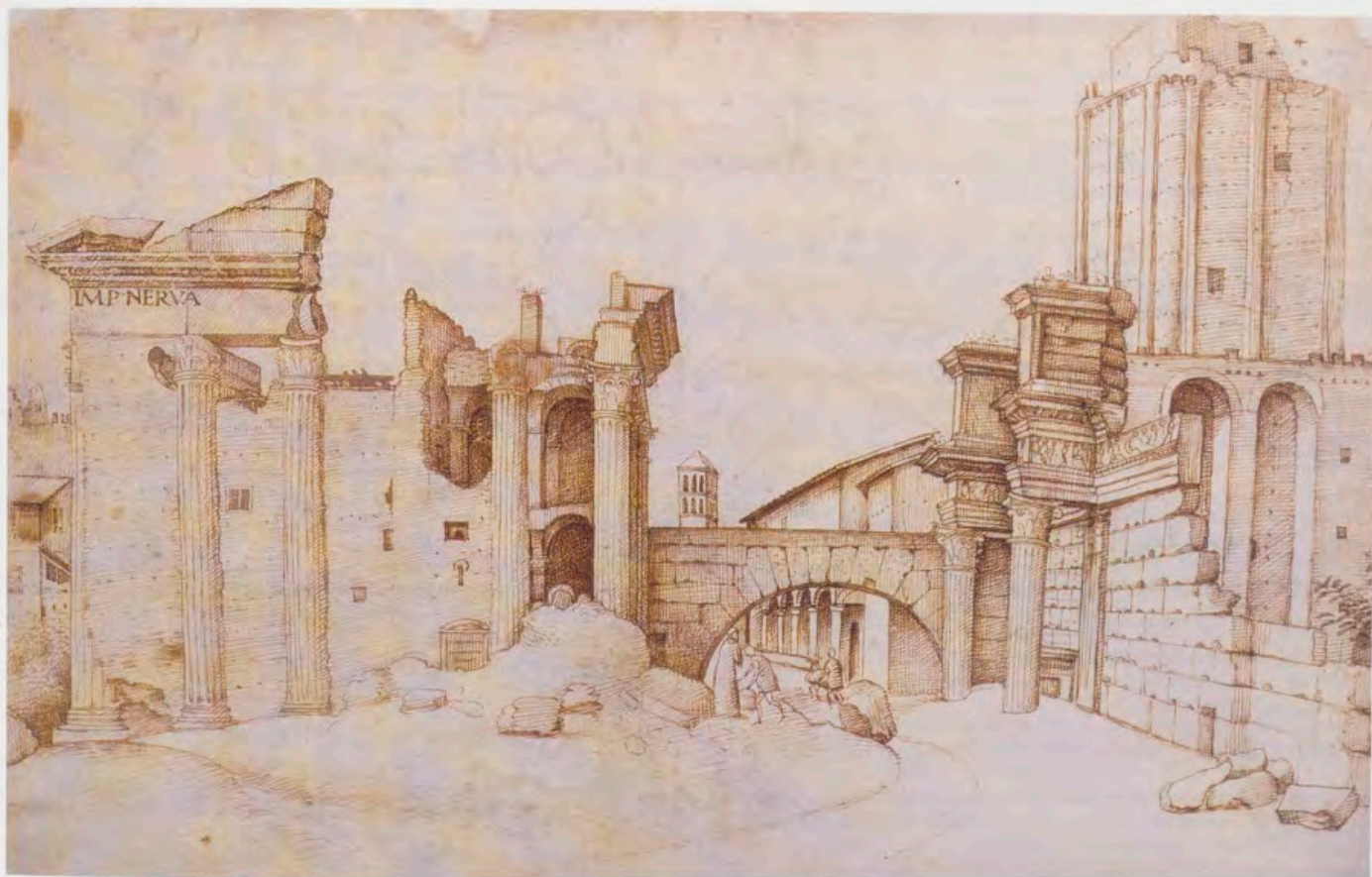
³⁰ Fols. 15 v., 22, 22 v., 24, 32, 35 v. y 49 v.

³¹ Fols. 15 v., 23, 49 v. y 51.

³² Fols. 31, 31 v., 37, 39, 47 v., 48 v., 51 v., 53, 54 v., 56, 58 v. y 64.

³³ Fol. 31 v.

- 34 Fol. 37, indicándose que pertenecía al Cardenal de Siena, Francesco Piccolomini, elegido Papa como Pío III en 1503.
- 35 L. Fusco y G. Corti, "Giovanni Ciampolini (d. 1505), a Renaissance Dealer in Rome and his Collection of Antiquities", *Xenia*, 21, 1991, pp. 7-46; E. Pogány Balás, "Sur le modèle antique d'un dessin de Fortune du Codex Escorialensis. A Codex Escorialensis egy Fortuna rajzának antik eloképéről", *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, 54, 1980, pp. 47-53 y 117-120, que identifica el modelo de la "Fortuna" o "Abundancia" (fol. 48 v.) en un sarcófago de San Lorenzo fuori le Mura.
- 36 Fols. 66 v., 67, 67 v. y 68.
- 37 Fols. 70, 71, 72, 73, 74 y 75.
- 38 Se incluía un "Leonis Baptista [Alberti] de re edificatoria" y un "Vitruvius de architectura". F. J. Sánchez Cantón, 1942, nº 23 y 29, pp. 48-49 [op. cit. n. 6]. El inventario publicado se encuentra actualmente -y agradezco esta gentil información al Prof. Fernando Bouza- en Madrid, Archivo de la Villa, Archivo de la Familia de los Duques de Pastrana, L.M. 327 (S 392), fols. [sin numerar] 32 v., 33, 65 y 65 v. Muerto Don Rodrigo en 1523, sus bienes fueron inventariados dos veces, a instancias de su hermano Diego Hurtado de Mendoza, I Conde de Mélito, tutor de sus sobrinas, siendo la heredera Doña Mencía de Mendoza, II Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau (1524) y Duquesa de Calabria (1540). La biblioteca de ésta -como bien de libre disposición- pasó a su primo Don Luis de Requeséns, disponiéndose de dos inventarios; no obstante, nuestras entradas no aparecen en ninguno. Más detalles en F. Marias, 1990 y 1992 [op. cit. n. 2].
- 39 A. González Palencia y E. Mele, *Vida y obra de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1941-1943, III. El inventario en Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Rodrigo de Vera, Leg. 494, fols. 844 y ss.
- 40 *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Gregorio de Andrés, OSA (ed.), Sáez, Madrid, 1964, p. 283.
- 41 Otras firmas anteriores son las iv-e-17 y A/e-ij-9.
- 42 Doña Mencía tuvo en sus últimos años especial contacto con sus primos segundos Bernardino de Mendoza (ca. 1497-1557) y su hermano Diego, hijos del II Conde de Tendilla. M. Lasso de la Vega y López de Tejada, Marqués del Saltillo, *Doña Mencía de Mendoza (1508-1554)*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1942. Véase Archiu del Palau, desde ahora AP, Marquésado del Zenete, desde ahora MZ, Legs. 120-121*; E. Spirakovsky, *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza*, Austin, 1970.
- 43 Th. M. Roest Van Limburg, *Een Spaansche Gravin van Nassau*, Leiden, 1908, pp. 94 y ss. El inventario de medallas de 1535 en E. Paz y Melia, "Documentos, medallas y piedras grabadas que la Marquesa del Cenete legó en su último testamento", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, 1902, pp. 310-319.
- 44 AP, MZ, Leg. 12b-122a.
- 45 AP, MZ, Leg. 122b.
- 46 J. M. March, *Niñez y juventud de Felipe II: documentos inéditos*, Madrid, 1941-1942, II, pp. 365-369 y 457-458. Los bienes de los Condes de Saldaña en Toledo, Archivo Histórico Nacional, Sección de Nobleza (Osuna), Leg. 1835, 1-2, del Conde y III Marqués del Zenete de 1560; Leg. 1834(7) y 1835, 14(13-16), de libros de la III Marquesa en 1580 y 1581.
- 47 Entre estos había un texto de Dürero (*Institutionum Geometricarum*) y un Vitruvio de Fra Giocondo, con el añadido de Frontino, inventariados ya en 1553 junto a una "Himmeromachia Poliphili" y un "Vitruvio con comentarios en italiano" [de Cesare Cesariano] (AP, MZ, Leg. 122b). Parece lógico suponer que los códices permanecieran en Valencia a la muerte de Doña Mencía -aunque en 1553 y 1563 no se especifican- y se los llevara Don Diego, bien legalmente bien prometiéndolo su devolución. Entre los libros de Don Diego que pasaron a El Escorial se cuentan dos Vitruvius (Fra Giocondo, 1513, y Cesariano, 1521), y un Dürero (1535), que bien podrían haber sido los inventariados en 1553 en la librería de la Marquesa.
- 48 T. J. Dadson, "El mundo cultural de un Mendoza del Renacimiento: La biblioteca de Diego Hurtado de Mendoza, I Conde de Mélito [1536]", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIII, 1993, pp. 383-432 y 418, y en *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Arco/Libros, Madrid, 1998, pp. 95-118 y 330.
- 49 ARV, Varía, Caja 44, nº 5.
- 50 E. Müntz, "Notes sur un recueil de dessins du XVe siècle représentant les principaux monuments de Rome: les antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècles", Leroux, Paris, 1886 y *La Revue Archéologique*, 1887, pp. 175-179; incluyó algunas imágenes en *Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503)*, Leroux, Paris, 1898.
- 51 C. von Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo: kritisches Verzeichnis*, Gerschel in Komm. Stuttgart, 1902; R. Falb, *Il taccuino senese di Giuliano da San Gallo*, Siena, 1902. A ellos siguieron Ch. Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, 2 vols., Leipzig, 1910 (reimp. Città del Vaticano, 1984).
- 52 H. Egger, Ch. Hülsen y A. Michaelis, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, 2 vols., Österreichischen Archäologischen Institutes, Viena, 1905-1906 (reimp. Davaco, Soest, 1975). También H. Egger, *Kritisches Verzeichnis der Stadtrömischen Architekturzeichnungen der Albertina*, Viena, 1903.
- 53 *Codex Escorialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antigüedades*, M. Fernández Gómez (ed.), Patrimonio Nacional-Comunidad de Murcia, Murcia, 2000.
- 54 M. Fernández Gómez, "Hacia una recuperación del Palacio de Vélez Blanco (Almería): los órdenes en la arquitectura del Protorenacimiento", en *Fragments*, 8-9, 1986, pp. 78-89, y 1987; sin embargo, en 2000, pp. 20-43 [op. cit. n. 53], ha limitado su eco al palacio de Don Antonio de Mendoza en Guadalajara (después de 1499 y antes de 1507), improbable, y a La Calahorra, abandonando su tesis previa que incluía el castillo de Vélez Blanco.
- 55 G. Scaglia, "Eleven facsimile Drawings of the Pantheon's Vestibule and the Interior in relation to the Codex Escorialensis and Giuliano da Sangallo's Libro Drawings", *Architectura (Munich)*, 25, 1, 1995a, pp. 9-28. Sobre la relación contraria, véase adelante y S. Frommel, "Lorenzo il Magnifico, Giuliano da Sangallo e due progetti per ville del Codice Barberiniano", en *Il Principe architetto. Atti del Convegno Mantova 1999*, Leo S. Olschki, Florencia, 2002, pp. 448-453.
- 56 La inscripción no implicaría que los dibujos solo hubieran sido recogidos desde esa fecha.
- 57 Brunelleschi transformó de tal manera los dibujos del *Codex* como para impedir su categorización como copia directa, al añadir elementos y detalles -inexistentes en los originales- en los folios de su códice florentino, en el que también pegaba algunos grabados recortados (por ejemplo, fol. 93 v.), escribiendo su identificación.
- 58 A. Giuliano, "La Roma di Battista Brunelleschi", *Rendiconti dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*, XLVI, 1971, pp. 43-50, esp. 46-47, n. 2, que analiza los códices de Florencia (Biblioteca Marucelliana, A 78.1), Berlin-Dahlem (Staatsbibliothek. Ms. Lat. Fol. 61 a d) y Roma (Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat. Lat. 6041). G. Scaglia, "Drawings of 'Roma Antica' in a Vitruvius Edition of the Metropolitan Museum of Art-III.", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 30, 1995b, pp. 249-305, esp. p. 260, nº 57, p. 264, nº 80-81, y pp. 278-279, nº 172 (señalando que también se hicieron copias del *Codex Escorialensis* hacia 1515 por parte del anónimo denominado "Anónimo 1 Lombardo del Círculo de Bramante pero no Jacopo Sansovino", de los que se conservan algunos en los Uffizi). Ha de señalarse, por último, que en el fol. 45 del *Codex Escorialensis* no hay rastro alguno de copia, sin hallarse ningún punteado en cualquier dirección del folio.
- 59 A. Nesselrath, "Battista di Pietro Zenobio Brunelleschi, *Epitaphia moderna urbis reperta*", en *Raffaello in Vaticano*, Fabrizio Mancinelli, Giovanni Morello, Anna Maria De Strobel y Arnold Nesselrath (eds.), Milán, 1984, pp. 52-53, nº 34; y en 1996, pp. 194-196.
- 60 La lista incluiría los siguientes folios del *Codex* de Brunelleschi derivando/copiando del *Codex Escorialensis*: 17 v. de 26 r., 20 r. de 21 v., 28 v. y 31 r. de 15 v., 30 v. de 20 v., 30 v. de 21 r., 31 r. de 15 v., y 33 r. de 32 v.
- 61 H.-W. Kruft, 1970, pp. 44-45 [op. cit. n. 7], pero en fecha en la que se desconocía todavía la cronología de los viajes a Italia del Marqués del Zenete.
- 62 G. Scaglia, 2001, pp. 87-96 [op. cit. n. 4], quien consideraba imposible que el Marqués hubiera adquirido el *Codex* en Italia, y en "El *Codex Escorialensis* llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509", *Archivo Español de Arte*, 308, 2004, pp. 375-384. Este artista no sería, según esta arriesgada, críptica y a veces lacónica hipótesis, ninguno de los otros dos florentinos que habrían trabajado para Don Rodrigo en La Calahorra, ni el que proyectara el castillo en 1491-1492 -que hemos de suponer se podría identificar con Andrea Sansovino- ni el inidentificado que en 1506 diera el modelo del patio con sus bóvedas de arista y sus balastradas. Es también pura conjetura la idea de que las inscripciones en "latín/italiano" de 22/23 de los dibujos del *Codex* fueran obra de Pietro Martire d'Anghiera (1459-1526) o un "estudiante" suyo (*supra* 2004, p. 383), a quien se le adjudica el papel de humanista organizador del programa del castillo granadino, o de un segundo



Foro, en la obra *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-II-12, fol. 57v, Madrid, Patrimonio Nacional.

"anotador italiano" / "erudito selector" que usa el *Codex* tanto en Roma como en La Calahorra, o del artista florentino que habría realizado y traído el *Codex* a España en 1509 en compañía del anterior.

63 La documentación genovesa en F. Alizeri, 1877, IV, pp. 342 y ss. y V, pp. 32 y 75-82 [op. cit. n.10]; C. Justi, 1891, pp. 174 y ss. y 224-226 y 1908, pp. 218 y ss [op. cit. n. 10]; H.-W. Kruff, 1972, pp. 35-45 [op. cit. n. 7]. Una revisión en R. López Torrijos, "La scultura genovese in Spagna", en *La scultura a Genova e in Liguria, I, Dalle origine al Cinquecento*, Génova, 1987, pp. 374-377 y en F. Marías, 1990 y 1992 [op. cit. n. 2]. Una lectura incorrecta de esa documentación ha dado pie a la afirmación de que el *Codex*, o copias, habría sido llevado a Génova como modelo para los encargos de Carlone; P. Boccardo, "Le grottesche a Genova nella cultura artistica del Cinquecento", en *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, Stringa, Génova [1982], pp. 157-166, y P. Boccardo e I. M^a. Botto, "La scultura decorativa in ardesia", en *Ardesia, tecnica e cultura. Del dipingere e scolpire in pietra*, Génova, 1984, pp. 41-43.

64 Sobre Fancelli, C. Morte García, "Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny", *Archivo Español de Arte*, 1991, 255, pp. 317-335, con el tercer testamento del 19 de abril de 1519, doc. II, pp. 332-333. Los testamentos de Carrara, de 1512 y 1517, en P. Andrei, *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolomeo Ordognes spagnolo e sopra altri artisti del secolo XVI in Spagna*, Frediani, Lucca, 1871.

65 M. Falomir Faus y F. Marías, 1994, pp. 101-108 [op. cit. n. 2], para la primera cronología, y F. Marías, 1990 y 1992 [op. cit. n. 2], para la segunda. M. Fernández Gómez, 2000, p. 16, n. 40 [op. cit. n. 54], defiende un improbable arco entre 1500 y 1506.

66 G. Scaglia, 1995b, pp. 249-305, esp. p. 260, n.º 57 [op. cit. n. 58].

67 A. Nesselrath, 1996, pp. 175-198 [op. cit. n. 59].

68 H. Egger, 1905-1906, I, pp. 164-166 [op. cit. n. 52], señaló dos, tras su consulta del *Codex* en 1900, y a través de fotografías (de Johannes Ficker de 1888, del P. Eleuterio Manero, OSA, de El Escorial, de 1900, y las propias del mismo año); J. Shearman, "Raphael, Rome, and the Codex Escorialensis", *Master Drawings*, 15, 2, 1977, pp. 107-146; idem, *Funzione e illusione*,

Raffaello, Pontormo, Correggio, Il Saggiatore, Milán, 1983, pp. 43-76 y 186-194; F. Marías, 1990 y 1992 [op. cit. n. 2]; F. Benzi, "Baccio Pontelli a Roma e il 'Codex Escorialensis'", en *Sisto IV. Le Arti a Roma nel primo Rinascimento, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 1997*, C. Crescentini y M. B. MacGrath (eds.), Associazione culturale Shakespeare and company, Roma, 2000, pp. 475-496 (2000a, pp. 476-478); M. Fernández Gómez, 2000, pp. 44-49 [op. cit. n. 54].

69 Shearman indicó que la sección B presentaba en realidad tres distintas numeraciones; B1 (fols. 12-20), solo con restos; B2 (fols. 21-39) con números romanos de distinta serie; B3 (fols. 40-68) con numeración arábiga, implicando su inicio en fol. 11. Es posible que hubiera que dividir B solo en dos grupos: B1 (fols. 12-39/40) y B2 (fols. 39/40-68). Benzi habla de dos romanos para este sector. Para nosotros, la romana parece interrumpirse en los folios treinta y la arábiga solo aparece en los cuarenta, convirtiéndose la más antigua en la sustituta de aquella.

70 Esta numeración moderna reaparece en fols. 42 (31), 48 (37), 49 ([38]), 51 (4[0]), 65 (54), 66 (5[5]) y 68 (57).

71 El fol. 11 tiene la actual numeración arábiga en el reverso, habiéndose encuadernado girándolo en sentido también vertical, y añadiéndosele en el recto un nuevo número en tinta viola.

72 Si para Shearman el segundo grupo B (fols. 12-68) presentaba tres numeraciones, la unidad de este trío se basaría en que la numeración de B3 implicaba un inicio de la serie precisamente en el fol. 12, esto es, al comienzo de B1; por otra parte, se trataría de un fascículo, como A, de folios sueltos cosidos, mientras que el último, C (fols. 69-79) consistiría en folios dobles plegados, carentes de ningún tipo de numeración primitiva. Aunque en C existe solo la numeración moderna, un 75 en tinta negra y también moderno (ya está presente en la foto de Egger) aparece sobre el fol. 77 en tinta roja, y un 76 negro sobre el fol. 78 también negro.

73 F. Benzi, 2000a, pp. 476-478 [op. cit. n. 68] ha llevado adelante el estudio iniciado por J. Shearman, 1977 [op. cit. n. 68]; y F. Marías, 1990 [op. cit. n. 2]; M. Fernández Gómez, 2000, pp. 44-49 [op. cit. n. 54], llega a identificaciones similares pero no idénticas, como tampoco lo son iguales las de María Carrasco García y Xavier Díaz de Torres, del Departamento de Restauración

(F. Benzi, 2000a, p. 495, n. 27 [op. cit. n. 68]), o las nuestras, realizadas en un nuevo examen en julio de 2004.

Excluimos también de la discusión la filigrana de la circunferencia/media luna con letras FM (Briquet 5257 más que 5252 o 5258; Nápoles, 1501), de los fols. 1 y 79, portada y salvaguarda final añadidas a los folios originales; también la filigrana del anillo (Briquet 690; Génova, 1505-1507), del fol. 2 y supuestamente del fol. 9, ambos en blanco. Estos nos hablarían del momento de la unión de algunos fascículos (sectores A y C), por parte de Don Rodrigo.

74 F. Benzi, 2000a, p. 478 [op. cit. n. 68], excluye del núcleo original los folios con la filigrana de la flor de lis (fols. 58 y 65), sin razones demasiado convincentes; para nosotros solo aparece en los fols. 58-59. Estamos de acuerdo con Benzi en que son inidentificables las marcas de agua de los fols. 51, 56 y 78, y añadiríamos las de los fols. 15 y 23 (para Benzi, ballesta y granada).

75 La filigrana de flor de lis (Briquet 7312; Venecia, 1479-1482) para nosotros de los fols. 58 y 59, sería también coherente con el grupo.

76 La filigrana de la ballesta (Briquet 746; Lucca, 1469-1473, más que 739, 743 o 748) de los fols. 14, [15], 16, 18, [31], [46], [47], 49 y 53. Marcamos entre corchetes [] las filigranas señaladas por Benzi.

La filigrana del águila (Briquet 91; Florencia, 1492, más que Briquet 85-87) aparece en los fols. 39, 40, [50, el folio fechado en 1480/1491], [51], 52, [57] y 67. La filigrana de la granada (Briquet 5522; Venecia, 1476-1483 y Fabriano, 1487, más que Briquet 5521; Ancona, 1460 y Nápoles, 1463) aparece en los fols. [21], [22], [23], [24], [26], 27, 29, [30], [32], [33], 35, [38], 45, [48], 60 y [63].

77 La filigrana de la corona (Briquet 4866, Florencia, 1515) (fols. [3], [4], [5], 6, 7, 8, 10, [11, muy dudosa], [66, para nosotros inaceptable], 69, [70], 71, 72, 73, [74], [75], [76] y 77).

78 Esta idea ha sido ya defendida por F. Benzi, 2000a, p. 476 [op. cit. n. 68].

79 El caso más flagrante de desconcierto está representado por la vista de Roma de los fols. 7 v.-8, que se ha pensado diseñada sobre un doble folio, pero que está dibujada en dos medios folios -presentan ambos la filigrana con corona- originalmente diferentes.

80 A. Nesselrath, 1986, p. 132 [op. cit. n. 7]. La cronología de Raffaello da Montelupo (1504-1566) imposibilita esta identificación.

81 A pesar de reconocer las diferencias con respecto al documento hológrafo conocido de Pontelli.

82 F. Benzi, 2000a, pp. 482-489 [op. cit. n. 68]; ídem, "L'autore del 'Codex Escorialensis' identificato attraverso alcuni fogli erratici dell'Albertina di Vienna", *Römische Historische Mitteilungen, Österreichisches Kulturinstitut in Rom-Quaderni dell'Istituto Storico Austriaco di Roma*, 42, 2000b, pp. 307-321, donde anuncia la publicación de estos últimos en el *Metropolitan Museum Journal* (en prensa). Sobre los dibujos de Viena (Az. Antike [Egger] 216, 218, 280-281, 297-302 y 305), H. Egger, 1903 [op. cit. n. 52], y S. Valori, *Disegni di antichità dell'Albertina di Viena*, Xenia Quaderni 6, De Luca, Roma, 1985.

83 Otro dibujo del Maestro delle Civette, también de grutescos de la Domus Aurea, se conservaría en la Albertina de Viena (Az. Antike [Egger] 187), según F. Benzi, 2000b, p. 321 [op. cit. n. 82].

84 F. Benzi, 2000a, pp. 478 y 492-493 [op. cit. n. 68]; e ídem, 2000b, p. 320 [op. cit. n. 82], establece una hipótesis demasiado detallada y arriesgada de cambios de manos, desde las de Pontelli en 1494 -después de que sus bienes fueran incautados por Alejandro VI- a las de Sangallo y su taller, y de éstas a las de Don Rodrigo.

85 Ch. Hülsen, "Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom 1889-1890", *Mitteilungen der kaiserliche deutschen archäologischen Instituts-Römische Abteilung*, VI, 1891, pp. 73-150, esp. p. 145.

86 H. Egger, 1905-1906, pp. 25-30 y 35-47 [op. cit. n. 52]. En 1914, A. Warburg, "Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance", *Kunstchronik*, 33, 1913-1914, lo atribuyó a Francesco Granacci (1477-1543), del taller de Ghirlandaio. Otros miembros del mismo que se han citado son sus hermanos Davide y Benedetto Ghirlandaio, el cuñado Bastiano Mainardi, Michelangelo Buonarroti, Niccolò Cieco, Jacopo del Tedesco, Jacopo Torni 'l'Indaco Vecchio', Bartolomeo di Giovanni, Baldino Bandinelli, Jacopo del Sellaio, Nicola di Bartolomeo, lo Scheggia, Poggio Pogni, Francesco Albertini (R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford University Press, Oxford, 1969) o Attavante degli Attavanti. En esta línea atribucionista se mantiene M. Fernández Gómez, "El autor del Codex Escorialensis 28-II-12", *Academia*, 74, 1992, pp. 123-161, donde incluye también a Giuliano da Sangallo; ídem, 2000, p. 19 [op. cit. n. 53], donde atribuye la mayoría al propio Ghirlandaio. M. A. Zalama, *El Palacio de La Calahorra*, La General, Granada, 1990, pp. 68-71 y "Codex Escorialensis", en

Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, pp. 321-322, que ha visto no solo a Sangallo sino copias de dibujos de Biagio Rossetti (!); M. Falomir Faus, "Codex Escorialensis", en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, F. Checa (ed.), SECC de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 628-630, y en *Carolus*, F. Checa (ed.), SECC de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 383-384.

87 B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Murray, Londres, 1903, y The University of Chicago Press, Chicago, 1938, 1955, 1970, aunque cambió de atribuciones en *I disegni dei pittori fiorentini*, Electa, Milán, 1961 y 1963², II, pp. 161-167; Ph. Pouncey, "Review of *I disegni dei pittori fiorentini*, by Bernard Berenson", *Master Drawings*, 2, 3, 1964, pp. 278-293, pls. 28-41b.

88 A. Nesselrath, 1986, p. 132 [op. cit. n. 7]; e ídem, 1996, pp. 175-198 [op. cit. n. 59], señala las debilidades de la atribución, basadas en correspondencias solo aparentemente precisas, pero en realidad sobre imágenes llenas de diferencias significativas en el detalle. Los ornamentos de las Capillas Sassetti (ca. 1485) en Santa Trinità y Tornabuoni (ca. 1486-1490) en Santa Maria Novella, de Florencia, y algunos dibujos muestran que no se hizo de estos un uso operativo en la obra de Ghirlandaio.

89 D. Brown, "The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 49, 1986, pp. 235-238, frente a M. Fernández Gómez, 2000, pp. 110-111 [op. cit. n. 54]; y sobre todo, S. Magister, *Arte e politica: la collezione di antichità del Cardinale Giuliano della Rovere nei palazzi ai Santi Apostoli*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2002, pp. 536-544. En 1496-1498, la estatua se encontraba en poder del Cardenal de Génova Paolo Campofregoso, pues vivía en la palazzina de un "exiliado" Giuliano della Rovere, como confirma el llamado "Prospettivo Milanese", hacia 1496, en su *Antiquarie Prospettive Romane*, Giovanni Agosti y Dante Isella (eds.), Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, Parma, 2004, pp. XII-XIII y LXXV.

90 Aparecería este motivo en las pilastras de las ventanas inferiores del Palazzo della Cancelleria de Roma.

91 F. Benzi, y C. Vincenti Montanaro, *Palaces of Rome*, Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 1997, p. 13; y sobre todo F. Benzi, 2000a, pp. 475-496 [op. cit. n. 68]; e ídem, 2000b, pp. 307-321 [op. cit. n. 82].

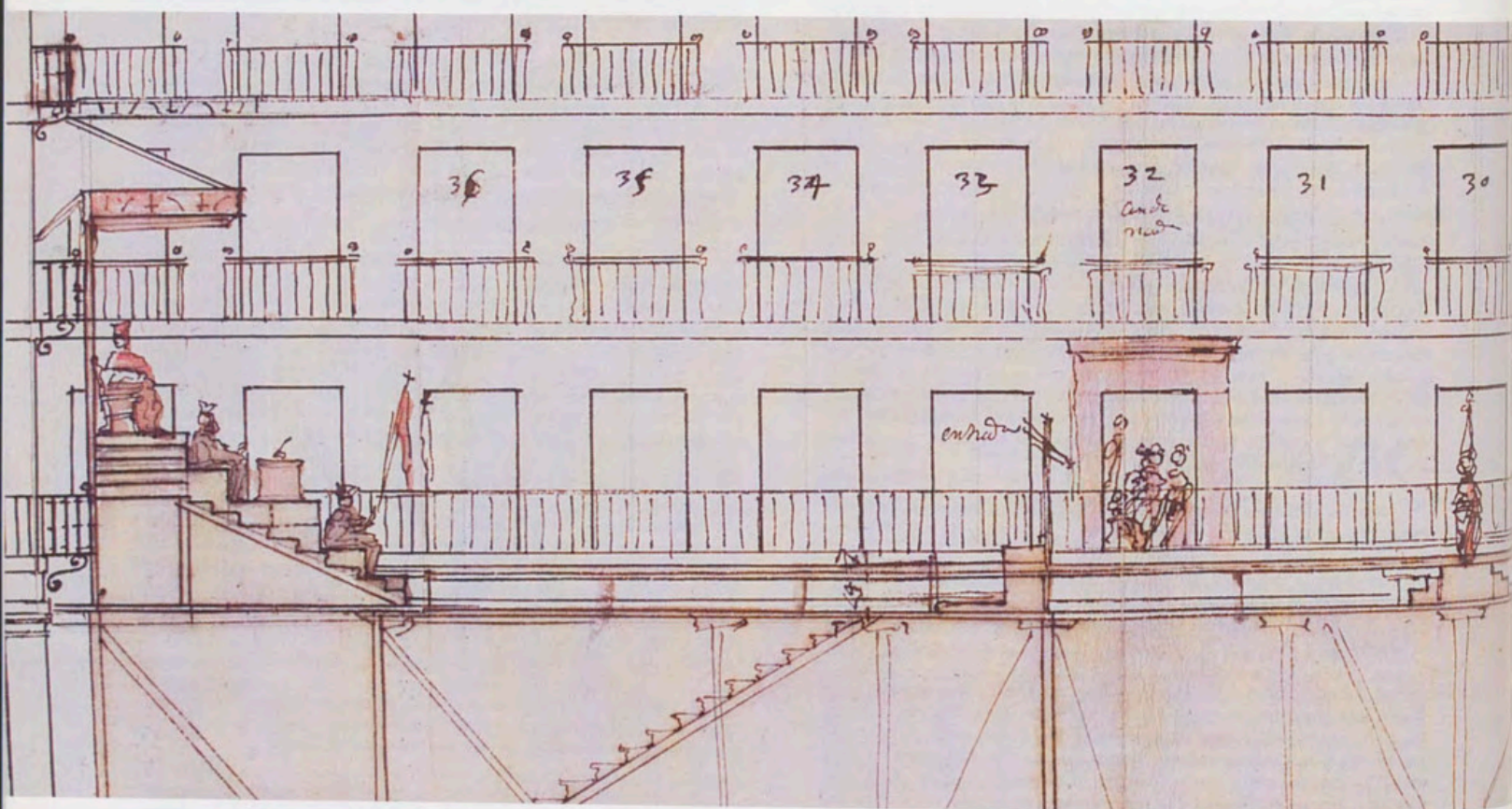
92 No es seguro que se pueda vincular al primero con el platero florentino, al servicio del Palazzo Apostolico, Giacomo Magnolino (act. 1485-1498). C. G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia* [Fratelli Palombi, Roma, 1958; 1980], Palombi, Roma, 1966, I, p. 536 y II, p. 62, que identifica a Luigi como Luigi di Giacomo; y *Stato Pontificio. Raccolta dei bolli di garanzia per l'argento e per l'oro usati nelle varie città dello Stato Pontificio*, Roma, 1974; C. G. Bulgari y A. Bulgari Calissoni, *Regolamenti, bolli e bollatori della città di Roma*, Palombi, Roma, 1977. Magnolino cobró el estoque del Conde de Tendilla en 1487. J. M. Cruz Valdovinos, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2000, pp. 35-39. A. Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri, gemmari e orafi dello Stato della Chiesa*, Brainaction, Roma, 2003.

93 N. Dacos, "Ghirlandaio et l'antique", *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XXXV, 1962, pp. 419-455, y H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Wasmuth, Tübingen, 1988, pp. 40-41, 72, 107 y 115-118; A. Quermann, *Domenico di Tommaso di Currado Bigordi Ghirlandaio 1449-1494*, Koenemann, Colonia, 1998; J. K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2000, nº 114, pp. 306-309, mantiene la autoría ghirlandaisca solo para algunos dibujos de escultura (fols. 31 y 31 v.); otros serían copias de un miembro poco dotado del taller (fol. 45, al compararlo con Uffizi 112 Orn. de Ghirlandaio); acepta también la participación de artistas ajenos a su taller, como Lippi (fol. 58) o Rafael (fols. 10 y 10 v.).

94 Desde Th. Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner", *Papers of the British School at Rome*, 2, 1904; *Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erano*, Rudolf Wittkower (ed.), Milán, 1963; y R. Wittkower, "The 'Menicantonio' Sketchbook in the Paul Mellon Collection", en *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, Phaidon, Londres, 1978, pp. 90-107, hasta T. Buddensieg, "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo: Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15, 1975, pp. 89-108; S. Borsi, 1985 [op. cit. n. 14]; A. Nesselrath, 1986, "Codex Coner -85 Years On", en *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, vol. II [Quaderni Puteani, 3], Jennifer Montagu (ed.), Londres, 1992, pp. 145-167, y *Das Fossombronner Skizzenbuch*, The Warburg Institute, Londres, 1993; H. Günther, 1988 [op. cit. n. 93]; R. W. Scheller, 1995 [op. cit. n. 13]; A. J. Elen, 1995 [op. cit. n. 13].

95 A. Nesselrath, 1996, p. 182 [op. cit. n. 59], los analiza en detalle.

- 96 A pesar del error del frontón triangular, en vez del curvo real, de la edícula derecha del interior del Pantheon (fol. 30), que Benzi atribuye al propio Pontelli; F. Benzi, 2000a, pp. 484-486 [op. cit. n. 68]. Según él, hay señales incisas en las vistas de Roma y agujeros en los fols. 7, 24 v., 26 v., 28, 28 v., 29, 30, 31, 32, 37 v., 40 v., 41 v., 57 v.
- 97 Pontelli, formado con Francesco di Giovanni 'il Francione' en Pisa desde 1471, había estado al servicio de Federico da Montefeltro desde 1479 hasta su muerte, como colaborador de Francesco di Giorgio; apareció en Roma en 1482 y 1487; en Le Marche estuvo en dos periodos, 1479-1482 y 1487-1492. F. Benzi, *Sisto IV Renovator Urbis. Architettura a Roma 1471-1484*, Officina, Roma, 1990, pp. 75 y ss; idem, "Baccio Pontelli, Francione e Lo Studiolo Ligneo Del Duca De Montefeltro A Urbino", *Storia Dell'arte*, 102, 2002, pp. 7-21; F. Benelli, "Baccio Pontelli, Giovanni della Rovere, il convento e la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Senigallia", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 31, 1998, pp. 13-26, e idem, "Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio. Alcuni confronti fra rocche, chiese, cappelle e palazzi", en *Francesco di Giorgio alla Corte di Federico da Montefeltro*, Francesco Paolo Fiore, Leo S. Olschki (eds.), Florencia, 2004, II, pp. 517-556; y con bibliografía previa, Ch. L. Frommel, "Roma", en *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Francesco Paolo Fiore (ed.), Electa, Milán, 1998, pp. 408-416, pp. 432-433, n. 129, que señala que si la atribución de Benzi debiera fallar por razones caligráficas, el códice recoge las calidades que se podrían esperar en un *taccuino* de Pontelli.
- 98 F. Benzi, 2000b, pp. 307-321 [op. cit. n. 82].
- 99 En Roma, al servicio del Cardenal de San Pietro in Vincoli Giuliano della Rovere, Pontelli había trabajado en su palacio de Santi Apostoli, en la iglesia episcopal de Sant'Aurea de Ostia, y en la Rocca de Civitavecchia. También había intervenido en las iglesias conventuales de Santa Maria della Pace (1482) y San Pietro in Montorio, obra ésta de comitencia real española a través del Cardenal Bernardino López de Carvajal, y en el Palazzo della Cancelleria para Raffaele Riario, *nipote* de Giuliano y Cardenal de San Giorgio. Todavía en 1492, en Nápoles, donde aún se encontraba en noviembre de 1494, al servicio del Rey Alfonso II, proyectó la Capella Pontano, sepulcro del poeta y humanista regio Giovanni. Es posible que Pontelli muriera por estas fechas, y que ello justificara la incautación de sus bienes, por deudas, por parte de Alejandro VI Borgia.
- 100 Benzi le atribuye a Pontelli 89 de las 136 caras de dibujos (entre ellas los fols. 7, 7 v.-8, 24 v., 26 v., 28 v., 29, 30, 30 v., 37 v., 40 v., 41 v. y 57 v.).
- 101 Recordemos que el fol. 65 presenta una marca de agua con flor de lis. Por otra parte, Benzi ha asignado a Pontelli otros dibujos que habrían sido retrazados por el *Maestro delle Civette* (fols. 34 v., 35 v. y 50, y probablemente también 42 y 55).
- 102 J. Schulz, "Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500", *The Art Bulletin*, 60, 1978, pp. 425-474; idem, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Franco Cosimo Panini, Ferrara, 1990; e idem, "La grande veduta 'a volo d'uccello' di Jacopo de' Barbari", en *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e la rappresentazione di città nell'Europa del Rinascimento*, Arsenale, Venecia, 1999, pp. 58-68; L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Marsilio, Venecia, 1996; idem, "L'immagine della città europea nel Rinascimento", en *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e la rappresentazione di città nell'Europa del Rinascimento*, Arsenale, Venecia, 1999, pp. 21-27; F. Marías, "From the 'Ideal City' to Real Cities: Perspectives, Chorographies, Models, Vedute", en *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*, Henry A. Millon, Bompiani (ed.), Milán, 1999, pp. 218-240.
- 103 A. Michaelis, "Monte Cavallo", *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts*, XIII, 1898, p. 260; A. Nesselrath, "Seguace di Giuliano da Sangallo. Veduta di Montecavallo", en *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma nella vigilia del Rinascimento*, Anna Cavallaro y Enrico Parlato (eds.), Milán-Roma, 1988, p. 211.
- 104 La vista exterior del Coliseo (Uffizi 4379A) -asignada a un pintor toscano o a Ghirlandaio- y una sección superior del Arco de Constantino (Uffizi 112 Orm.) -a veces dada a Ghirlandaio- muestran en sus dos caras motivos que aparecen en el *Codex*. Este dibujo, sin embargo, no puede ser la fuente del *Escorialensis* (fol. 45), pues aquél carece de algunos detalles de la arquitectura e inscripciones, que presenta su supuesta copia. Hemos de pensar que se trata de copias con diferentes intencionalidades a partir de un prototipo perdido, como confirma además su análisis comparativo con las copias de Battista Brunelleschi (*Codex A 78.1*, fols. 3 v.-4 v.), que ya vimos.
- 105 Contra tal cronología, A. Tönesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Wasmuth, Worms, 1983, n. 22, y S. Borsi, 1985, pp. 35-36 y 43 [op. cit. n. 14], para quien se iniciaría en 1467-1472.
- 106 Ch. Hülsen, 1905-1906 [op. cit. n. 52]; idem, 1910 (1984) [op. cit. n. 51]; idem, "Escorialensis und Sangallo", *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Institutes*, XII, 1910, pp. 210-230. Seguimos a A. Nesselrath, "Codices e Vaticani selecti phototypice expressi XXXIX, Biblioteca Apostólica Vaticana (Città del Vaticano, 1984). Ch. Hülsen (reimp.), *Il Libro di Giuliano da Sangallo...*", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2, 1989, pp. 284-286, y 1996, pp. 189-190.
- 107 G. Scaglia, 1995a, pp. 9-28 [op. cit. n. 55]; F. Benzi, 2000a, pp. 490-491 [op. cit. n. 68]; idem, 2000b, pp. 317-320 [op. cit. n. 82].
- 108 No sabemos si aparece como traza subyacente en los diseños de Giuliano. Quizá el hecho de que la escalera quedara como incisión pudiera interpretarse como prueba contraria, sin que el autor del *Codex Escorialensis* dibujara una solución simétrica que faltaba en el diseño que copiaba.
- 109 *Codex Escorialensis*, fol. 29 y Uffizi 164A v., copiado en Salzburgo, Biblioteca de la Universidad, H193/1r y Londres, Sir John Soane's Museum, Margaret Chinnery Album, fol. 6.
- 110 *Codex Escorialensis*, fol. 30 -probablemente recortados ambos lados- y Uffizi 164A atribuido a Rafael como dibujo "al vivo", copiado en Salzburgo, B.U., H193/2r. Es bien conocida la aparición errónea -o correctiva del edificio antiguo- del gran *archone* de la entrada a la derecha del dibujo, eliminando un edículo y un nicho; también el cambio en la alternancia de los frontones curvos y triangulares de los edículos, y los desfases entre las verticales de columnas de nichos y pilastras y ventanas del segundo cuerpo y los casetones de la cúpula.
- 111 J. Shearman, 1977 [op. cit. n. 68]; A. Nesselrath, "Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento" y "Il rilievo dall'antico", en *Raffaello architetto*, Chr. L. Frommel, S. Ray y M. Tafuri (eds.), Electa, Milán, 1984, pp. 405-419; J. Sáinz, "El levantamiento como análisis gráfico: dos concepciones de la representación espacial en el renacimiento", *A Distancia*, octubre 1991, pp. 20-23; G. Scaglia, 1995a, pp. 9-28 [op. cit. n. 55]; M. Fernández Gómez, 2000, p. 15 [op. cit. n. 54], ha señalado en cambio el carácter de original del interior del *Codex* y de copia del dibujo de Uffizi 164A, apoyándose de forma no muy convincente en el dibujo de los casetones de la cúpula.
- 112 Así Wolfgang Lotz ha sostenido que sería improbable que Rafael hubiera inventado este tipo de representación del interior del Panteón y que sería más probable que ambas parejas de dibujos dependieran de una fuente anterior común, que el autor del *Codex* habría seguido fielmente y hubiera corregido, no sin errores, Rafael en su propia representación; véase la *addenda* de W. Lotz, "Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance", *Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz*, 7, 1956, pp. 193-226, en *Studies in Italian Renaissance Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Ma., 1977, pp. 39-41.
- 113 A. Nesselrath, 1996 [op. cit. n. 59]; M. Fernández Gómez, 2000, pp. 13-15 [op. cit. n. 54], ha invertido los términos, asumiendo que los del *Codex* fueron copiados por Sangallo e incluso por Francesco di Giorgio.
- 114 A. Nesselrath, 1996, pp. 189-190 [op. cit. n. 59]; H. Burns, "Restaurator delle ruine antiche: tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio", en *Francesco di Giorgio architetto*, Francesco Paolo Fiore y Manfredo Tafuri (eds.), Electa, Milán, 1995², pp. 151-181, y A. Nesselrath, "Disegni di Francesco di Giorgio Martini", en *Francesco di Giorgio...*, 2004, I, pp. 337-367 [op. cit. n. 97].
- 115 A. Nesselrath, 1996, pp. 190-193 [op. cit. n. 59], citando a G. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel*, Kirksville, 1986; I. H. Shoemaker, "Drawings after the Antique by Filipinno Lippi", *Master Drawings*, XVI, 1978, pp. 35-46; M. Vitello, *Le architetture dipinte di Filippino Lippi: La cappella Carafa a S. Maria sopra Minerva in Roma*, Gangemi, Roma, 2003; J. Nelson y P. Zambrano, *Filippino Lippi*, Electa, Milán, 2003. No tendrían que ver con los despliegues horizontales y convencionales, de los edificios nuevos y escasa fidelidad topográfica de las imágenes de Ghirlandaio en la "Adoración de los magos" del Hospital de los Inocentes o de la Capilla Sassetti.
- 116 Estas fechas de 1488-1493 no entrarían en colisión con la inscripción 1480/1491 del fol. 50 v., ni con otros testimonios cronológicos internos.
- 117 A. Nesselrath, 1986, p. 132 [op. cit. n. 7], e idem, 1996, pp. 182-185 [op. cit. n. 59].
- 118 A. Nesselrath, 1986, p. 132 [op. cit. n. 7].
- 119 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Gaetano Milanesi (ed.), Florencia, 1906, V, p. 350.
- 120 A. Nesselrath, 1996, pp. 194-196 [op. cit. n. 59].



Juan Gómez de Mora, Detalle, Alzado del tablado, 1632, Real Biblioteca, Sign. III/1606 bis, fols. 11r a 17v (4), Madrid, Patrimonio Nacional.

El manuscrito sobre Protocolo y Disposición en los Actos Públicos, de la Biblioteca de Palacio

Por José Manuel Barbeito
Universidad Politécnica de Madrid

La Biblioteca del Palacio Real conserva entre sus fondos un volumen manuscrito que lleva la signatura [III/1606 bis], en cuya primera página puede leerse:

Plantas originales que se an ejecutado en esta corte en proçesiones del Corpus y Auto general de la Fee en que Su Magestad assistió, y fiestas de toros y cañas que se han celebrado en la Plaza de Palacio y en la Mayor de Madrid desde el año de mil sseiscientos y beinte y seis asta el de mill y sseiscientos y sesenta / Mandadas recoger por el Excmo. señor D. Gaspar de Haro y Guzmán, mi señor, conde de Morente, marqués de Liche de la orden de Alcántara, gentil hombre de la cámara de Su Magestad, su montero mayor, que por ocupación del Excmo. señor D Luis Méndez de Haro, su padre, con orden de Su magestad, sirve las arcadías de los reales sitios del Buen Retiro, Pardo y Balssayn.

La orden de conservar estos papeles surgió pues de Don Luis de Haro, el VI Marqués del Carpio, sobrino del Conde-Duque de Olivares, que sabría conservar el favor del Monarca tras la caída del valido, terminando por suceder a su tío como principal Ministro de la Monarquía. Casado en 1626 con Catalina Fernández de Córdoba, hija del Duque de Cardona, tres años después nació Don Gaspar, habitualmente conocido por su título de Marqués de Liche. Personaje culto que heredó de su padre la mayor parte de los papeles y libros que componían la famosa biblioteca de Olivares, tuvo además un exquisito gusto artístico, como desvela su espléndida colección de pintura, en la que luciría como principal joya *La Venus del espejo*, de Velázquez.

Correspondía a Liche, en su calidad de Alcaide del Retiro, todo lo concerniente a los festejos y espectáculos que se celebraban en aquel Palacio. Disfrutaba supervisándolo

todo, desde la contratación de las compañías, a la elección de los actores, la música, o la escenografía. Su figura es por tanto referencia obligada en cualquier historia de nuestro teatro del Siglo de Oro.

El encabezamiento, además de darnos el nombre de los responsables de compilar la documentación, fija para ella unos límites temporales, de 1626 a 1660. La fecha de cierre no es casual. Al año siguiente moría Don Luis, concediendo el Rey al Duque de Medina de las Torres, yerno de Olivares, el Ducado de San Lúcar la Mayor, y con ello la alcaidía del Retiro, de la que se vio despojado Liche; desde entonces la superintendencia de los festejos cortesanos se dividió, quedando a cargo del Marqués sólo los celebrados en Palacio.

No obstante, y a pesar de esa circunstancia, obligada de señalar para entender el alcance del manuscrito, toda la documentación no queda circunscrita a ese periodo: una de las plantas de la Plaza de Palacio es de 1618 y los reparcimientos de balcones en la Plaza Mayor para las fiestas de toros llegan hasta 1704. Sí se precisa bien, en cambio, el contenido de las materias recogidas y el orden en que se disponen.

Empieza reuniendo en sus primeros folios una serie de dibujos con la planta de distintas procesiones; casi todos se refieren a procesiones del Corpus, de diferentes años, pero se les anteponen dos plantas de una procesión de San Jacinto, santo dominico encargado de extender su Orden por las tierras del Este europeo, que subió a los altares en 1595. Era relativamente frecuente que las distintas religio-

nes organizaran por las calles de la Villa procesiones con sus santos, más si estos eran patronos de una cofradía, como sucedía con la de los jubeteros de San Jacinto. Lo que resulta un poco sorprendente es que se guarde aquí esta documentación, al no participar en la procesión el Monarca, y por tanto no ser un acto afecto al ceremonial cortesano.

Junto a los dibujos, que ordenan el cortejo, hay una anotación que describe el recorrido seguido por la procesión. Ésta salió de Santo Tomás, que tenía respecto al colegio de Atocha, casa principal de los dominicos, la ventaja de estar en el mismo corazón de la ciudad. Era un convento que había ido consolidando poder y prestigio, sobre todo desde que en 1626 tomara su patronazgo Olivares, dotándola de una generosísima renta. Partiendo de ahí, se proponía que la comitiva bajara a Sol por Carretas, para coger luego la calle Mayor y cruzar todo el centro de la ciudad. Llegada a la parroquia de Santa María, la procesión doblaría hacia Palacio, para ser contemplada por las personas reales desde los balcones del Alcázar. Luego subiría por San Juan hasta alcanzar de nuevo Mayor y continuar por San Ginés hasta las Descalzas, otra parada obligada en cualquier festividad de este tipo. Desde allí la procesión continuaría su camino para terminar en la casa femenina de Santo Domingo el Real.

No había tampoco muchas otras opciones, y las variaciones posibles para estos itinerarios eran muy pocas, porque tampoco las calles de la Villa daban para mucho más. Por ejemplo, en el segundo de los dibujos, el que corresponde al folio 2 recto, se sugiere un ligero cambio respecto al arranque: en vez de bajar por Carretas a Sol, se plantea ir por Atocha hasta Santa Cruz, pasar a la Plaza Mayor y bajar desde ella por la calle Nueva a la puerta de Guadalajara, para tomar allí la calle Mayor.

Tras estos primeros planos los folios siguientes se refieren ya todos a las procesiones del Corpus, recogiendo, y en este orden, las de los años 1623, 1656, 1648, 1652, 1650 y 1649.

La disposición general de estos cortejos es bien conocida por venir descrita y dibujada en una planta del llamado *Libro de Etiquetas de Palacio*, recopilación llevada a cabo en 1647 por el Secretario Sebastián de Párraga, con dibujos probablemente de Gómez de Mora¹. Lo que aporta el manuscrito de Palacio son muchos más planos, algunos de ellos referentes a procesiones que, como ahora señalaremos, tuvieron un interés particular.

En la primera representada, el plano va firmado por el Maestro Mayor Juan Gómez de Mora y lleva la fecha de 1623; año muy especial para la Corte, pues es aquel en que se produce la visita del Príncipe Carlos Estuardo. La presencia en Madrid del heredero de la Corona inglesa fue un acontecimiento extraordinario. Por lo novelesco de su llegada, por la voluntad de emulación que se dio entre los

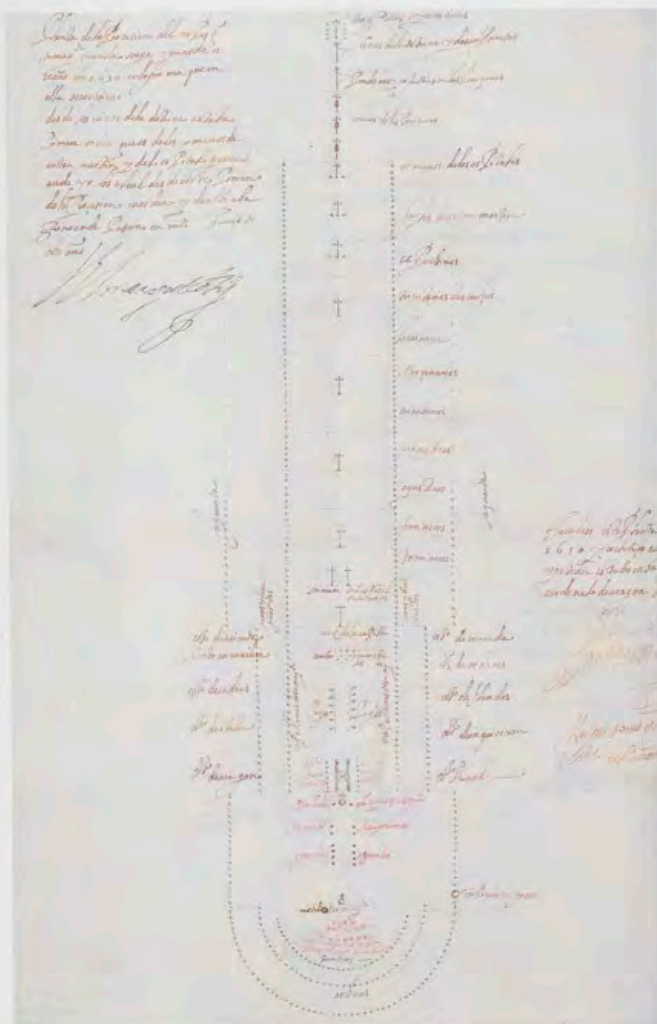
dos jóvenes Soberanos, por las perspectivas que podría abrir para un futuro. Durante el tiempo que Carlos pasó en la Corte vio todo tipo de festejos y ceremonias públicas de una suntuosidad hasta entonces desconocida. Por eso la procesión del Corpus -que el Príncipe contempló desde las ventanas de su aposento en el Alcázar- fue también un acontecimiento singular, cuyo desarrollo podemos hoy seguir, aprovechando la minuciosidad con que lo describe la planta.

Abrían la comitiva trompetas y atabales, seguidos por los niños desamparados y de la doctrina, caminando en dos filas con las cruces entre ellos. Iban después las distintas cofradías con estandartes y cirios, arrojando sus correspondientes pendones y seguidos por las cruces de las parroquias, desfilando en orden de antigüedad. Venían a continuación los hermanos de los hospitales, familiares y consultores del Santo Oficio con su estandarte y los hermanos de Antón Martín. Después empezaban las religiones, en dos filas y con sus cruces en medio. En esta ocasión no faltaba ninguna: mercedarios descalzos, capuchinos, trinitarios descalzos, agustinos descalzos, carmelitas descalzos, clérigos menores, la Compañía de Jesús, los mínimos, jerónimos, mercedarios, trinitarios, carmelitas, agustinos, franciscanos, dominicos, basilios, premostatenses, bernardos y benitos. Relación que corta el aliento y señala hasta qué punto no es exagerado lo que a veces se ha dicho de que la Corte se había convertido en un hervidero de hábitos y sotanas.

Pero sigamos. Llegaba ahora el turno de las órdenes militares. Desfilaban las de Alcántara, Calatrava y Santiago, ataviadas con sus mantos capitulares. Tras ellas se doblaba el cortejo. En las filas interiores, y pasadas las cruces del Hospital de Corte y la parroquial de Santa María, iban los clérigos y beneficiados. En una segunda fila, por fuera, los Consejos. A la izquierda, según marchaba la comitiva, Hacienda, precedida por los Contadores de Cuentas, el de Órdenes, Flandes, Italia y Aragón. A la derecha, Indias, Portugal, Inquisición y el Consejo Real de Castilla.

Estos dos últimos Consejos, Castilla y Aragón, rodeaban ya a los capellanes del Rey que escoltaban la cruz de la Capilla Real. Un grupo de cantores y ministriles precedían a doce pajes con hachas. Inmediatamente detrás iba ya la custodia, flanqueada por los preladados, y tras ella el Capellán Mayor, Arzobispo de Santiago revestido de pontifical. El palio lo portaban los regidores y el Corregidor de la Villa.

Ahí terminaba la parte religiosa. Ahora llegaba el cortejo del Rey. Hacía su aparición la Guardia Real, en dos filas que flanqueaban a los mayordomos y Grandes. Tras ellos marchaba solo, en el centro, el Infante Don Carlos, precediendo al Rey que, unos pasos más atrás, caminaba acompañado del Cardenal Zapata y del Cardenal Espínola. Seguían los Embajadores residentes, el Nuncio,



Alonso Carbonel, Planta de la procesión del Corpus, 1650, Real Biblioteca, Sign. III/1606 bis, fol. 7v, Madrid, Patrimonio Nacional.

el representante del Emperador y los de Francia, Polonia y Venecia. Por último, los Consejeros de Estado y Gentilshombres de la Cámara del Rey, tras los cuales cerraba la comitiva la Guardia de Arqueros que, como siempre, escoltaba cualquier presencia pública del Monarca.

Esta procesión sería recordada como la más notable de las celebradas en la Corte, seguramente por lo que tuvo de alarde ante la presencia de un Príncipe extranjero. Las otras recogidas en el manuscrito de Palacio son seguramente algo menos brillantes, pero no por eso dejan de tener su interés. En la siguiente guardada que corresponde al año 1656, una nota manuscrita en el encabezamiento nos advierte:

para que conste la primer vez que la Reyna n^a sra. estuvo en el ayuntamiento. Para que quede en los papeles del rey n^o sr.

Y más adelante se aclara:

Y dicho día se ejecuto esta planta y Su Magd. de la reina n^a sra. Dña. Mariana de Austria y la s^a Ynfante Dña. Teresa Maria estuvieron en la proçision con todas sus damas en los balcones que D. Lorenço Ramirez iço açer en las casas del Ayuntamiento desta villa de Madrid donde bieron la proçision con suma grandeza.

Sabemos que ni la Reina, ni las damas de Palacio participaban en la procesión; tenían que conformarse con ser meras espectadoras que seguían el discurrir de la comitiva desde sus balcones del Alcázar. Isabel de Borbón, la primera mujer de Felipe IV, decidió cambiar las cosas. Bien porque deseaba ver la procesión desde un lugar donde el concurso de gente la hiciera más lucida, o tal vez sólo, por escapar durante unas horas de la asfixiante atmósfera de Palacio en un día que era de general regocijo, empezó a tomar la costumbre de trasladarse a las casas principales del Marqués de Cañete, en la calle Mayor, desde cuyo balcón principal podía contemplar a su gusto el discurrir del espectáculo. En la planta correspondiente a la procesión de 1652 -ya fallecida Isabel y reinando Mariana de Austria, segunda mujer del Monarca-, el Maestro Mayor Alonso Carbonel advierte todavía de esa circunstancia y en una nota marginal señala como "estubieron la reina n^a sra. y la s^a ynfanta en las casas del marqués de Cañete".

El caso es que la Villa interpretó este gesto como una deferencia especial, un honor al que debía corresponder. Pensó que resultaba en desdoro de la ciudad el que la Reina tuviera que acudir a casa de un particular. Y así surgió lo que luego se convertiría en el edificio del Ayuntamiento, las actuales Casas Consistoriales, pues el elemento determinante del proyecto, comenzado en 1643 por Gómez de Mora, fue la construcción en la esquina de la Plaza de la Villa con la calle Mayor de una nueva y monumental tribuna para que la Reina pudiera presenciar la procesión del Corpus.

La firma de Carbonel aparece, además de en la planta que antes comentábamos de 1652, en las correspondientes a los años 1656, 1650 y 1649, la última que cierra este pequeño repertorio.

El segundo de los apartados en que podríamos dividir la documentación conservada en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio hace referencia a un único acontecimiento, el Auto de Fe celebrado en la Plaza Mayor en 1632.

A diferencia de las procesiones, tan habituales por las calles de la Villa, un Auto de Fe en Madrid era un espectáculo de carácter claramente extraordinario. Entre otras cosas porque la ciudad carecía de un tribunal propio de la Inquisición, a diferencia de otras capitales castellanas como Toledo, Valladolid o Cuenca. Por tanto ni había una tradición local sobre la manera de organizarlo, ni debía estar muy claro el ceremonial a seguir cuando se contaba con la presencia del Monarca². Dificultades añadidas, que justifican el interés en conservar la memoria de lo realizado.

En el año 1632 el tribunal de Toledo tenía varias causas pendientes que deseaba hacer públicas en un Auto de Fe. Los más graves delitos los habían cometido unos judíos portugueses, inquilinos de la madrileña calle de las Infantas, a los que se acusaba de haber azotado una imagen de Cristo. Aunque tanto estos como el resto de proce-

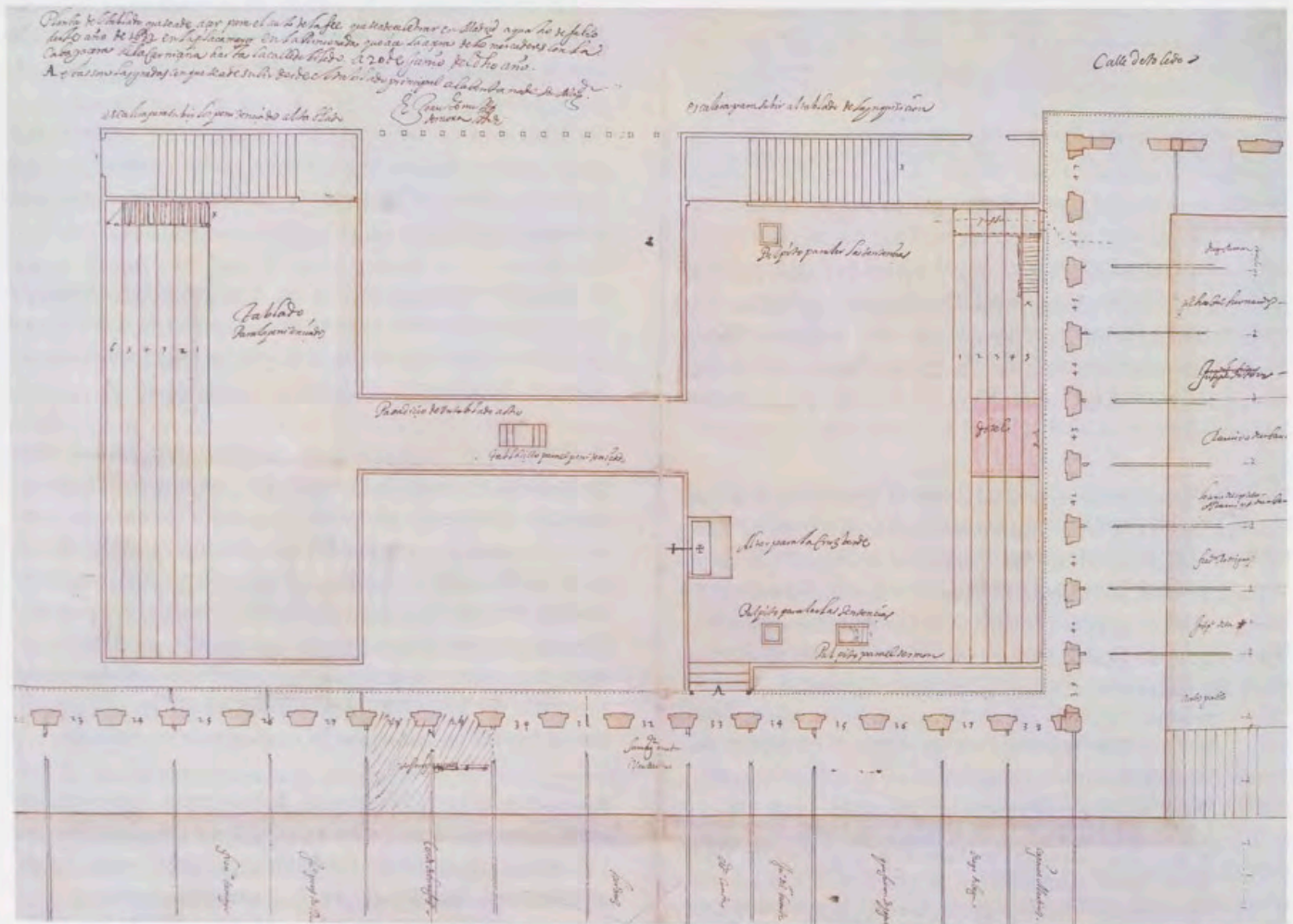
sados estaban presos en Toledo, se pensó que era una buena ocasión para trasladar el acontecimiento a la Villa. Eso reforzaría el prestigio de la institución que podía verse acompañada y asistida por la alta nobleza de la Corte, y sobre todo permitía la presencia del Monarca que podría renovar los juramentos hechos en 1559 por su abuelo y en 1600 por su padre, de proteger la Fe, amparando el tribunal. Si tras la decisión hubo otras causas políticas, en un momento muy conflictivo, de fuerte depresión y con la Monarquía a punto de embarcarse de nuevo en guerra contra Francia, se trataría de razones que irían más allá de lo que concierne a este artículo.

Decidido el traslado a Madrid, el Rey encargó al Arzobispo de Granada, Presidente del Consejo, que tomase las prevenciones necesarias, mandando éste a la villa que se ocupase de disponer lo preciso para el buen orden de los acontecimientos. Es entonces cuando aparece Juan Gómez de Mora en su calidad de Maestro Mayor, tanto de las obras reales, como también de las de la ciudad.

El arquitecto no pasaba entonces por el mejor de los momentos. Visto con poca simpatía por el Conde-Duque, ese mismo año se había dictado sentencia contra él como

consecuencia de las gravísimas acusaciones formuladas por su actuación durante la construcción de la nueva fachada del Alcázar madrileño, la obra más importante de su carrera. No sólo se le amenazaba con duras penas económicas, sino incluso con la privación del oficio, y en un esfuerzo que refleja el duro trance por el que está pasando, pero también su voluntad de defenderse ante una inminente salida de Palacio, saca ese mismo año a la imprenta dos relaciones, una con el ceremonial seguido en el juramento del Príncipe Baltasar Carlos, y la otra referente a este Auto de Fe. Las propias palabras del arquitecto serán para nosotros la mejor guía en la descripción que sigue ³.

El lugar elegido para el desarrollo de los actos no podía ser más que la Plaza Mayor, teatro obligado de cualquier acontecimiento público que convocara una asistencia multitudinaria. Allí propuso el arquitecto levantar un tablado elevado sobre el suelo que soportara unos gradieros enfrentados para jueces y penitenciados. Lo proyectado es ya conocido, pues al correr su construcción por cuenta de la Villa, ésta ha conservado en sus archivos un conjunto de planos, en su día publicados y después expuestos con ocasión de la muestra sobre Gómez de Mora realizada en Madrid en 1986 ⁴.



Juan Gómez de Mora, Planta del tablado, 1632, Real Biblioteca, Sign. III/1606 bis, fols. 11r a 17v (1), Madrid, Patrimonio Nacional.

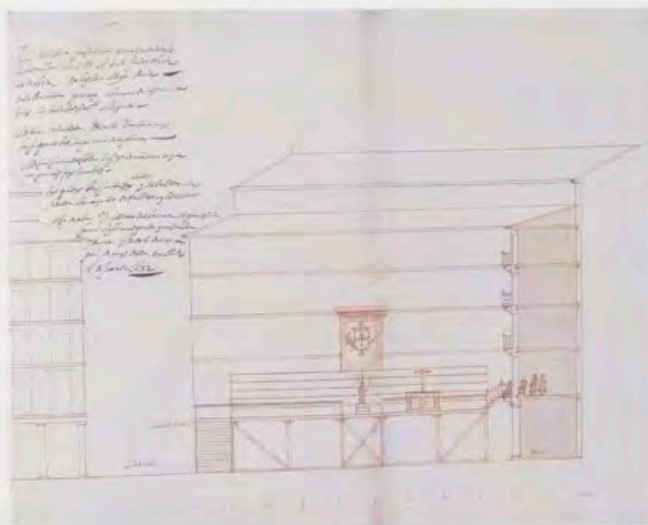
La documentación conservada en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio no significa por tanto una novedad, aunque sí complementa lo conocido. Son siete planos, de los cuales el primero y el último son plantas del tablado, aquella firmada por Gómez de Mora el 20 de junio de 1632, esto es, dos días antes del ejemplar similar conservado en el Archivo de la Villa (AV. ASA 2-390-70). A estas dos plantas, que tienen muy ligeras diferencias entre sí, hay que añadir dos secciones perpendiculares -que cortan el tablado longitudinal y transversalmente- numeradas como 4 y 6 dentro del conjunto.

Documentación suficiente para hacernos una clara idea de lo proyectado. El tablado se distribuía en dos plataformas rectangulares conectadas por un estrecho pasadizo, dejando cada una de ellas delante un espacio abierto desde el que se elevaban unas gradas enfrentadas, en un caso para asiento del tribunal, y en otro para los penitenciados. Todo el conjunto se elevaba sobre unos pies derechos de madera, cogiendo prácticamente la altura de los soportales, por lo que las plataformas quedaban solo un poco más bajas que el primer nivel de balcones. Así que hubo que proyectar también dos amplias escaleras para que los cortejos pudieran alcanzar el piso del tablado, complementadas después con otras menores destinadas a permitir salidas excusadas en unos actos que tendrían que prolongarse durante muchas horas.

El Auto tuvo lugar el domingo 4 de julio, aunque los actos comenzaron el día antes con la procesión de la *cruz verde*, que recorrió el centro de la ciudad saliendo del convento de Doña María de Aragón y pasando por delante de Palacio, desde cuyo balcón principal fue contemplada por los Reyes. Gómez de Mora da cuenta en su relación del roce que se produjo entre franciscanos y dominicos, cuando los primeros intentaron que las dos Órdenes marcharan juntas, quitando a los frailes de Santo Domingo su derecho a desfilar los últimos. El conflicto se saldó con la retirada de los franciscanos a su convento, al serles denegada por el Consejo su pretensión, actitud que motivó el que la Inquisición les abriera causa. Este tipo de problemas que hoy pueden parecernos tan carentes de sustancia son los que están en la base de que se conservaran el tipo de documentos que estamos comentando, reflejo de la importancia que se concedía a las cuestiones de protocolo en una sociedad tan puntillosa para cuanto afectara a cualquiera de sus privilegios.

Al día siguiente, muy temprano, salió desde el zaguán retirado del Alcázar la comitiva con las personas reales y la servidumbre de Palacio. Cuando llegaron a la Plaza, ya estaban allí las guardas española y tedesca, defendiendo los palenques, mientras la de arqueros se colocó inmediatamente debajo del sitial ocupado por el Monarca.

Instalados los Reyes, hizo su entrada el cortejo de los penitenciados. Primero los familiares de la Inquisición, y luego



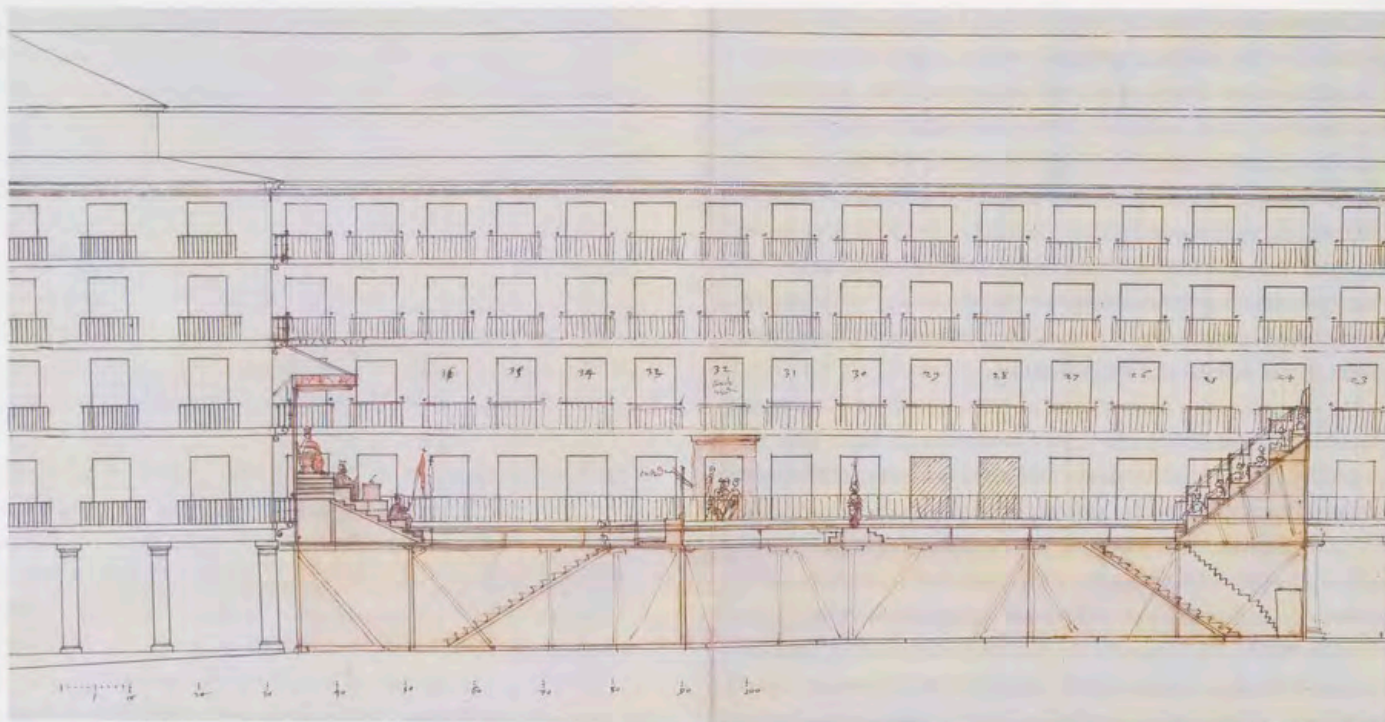
Juan Gómez de Mora, Alzado del tablado, 1632, Real Biblioteca, Sign. III/1606 bis, fols. 11r a 17v (6), Madrid, Patrimonio Nacional.

los reos, los blasfemos, los casados dos veces y tras ellos los judaizantes, terminando con los que habían de quemar. En total 42 penitenciados. Una vez asentados en sus gradas, hizo su entrada el concejo madrileño. De nuevo hubo disputas por las precedencias, en este caso con los consultores y comisarios inquisitoriales que pretendieron ir por delante, aunque se acordó dar preferencia a la Villa, pues ella iba a ejercer, como brazo seglar, el oficio de justicia. Pasaron después los fiscales y jueces, cerrando el cortejo el Cardenal Zapata, Inquisidor General, acompañado del Arzobispo de Granada, Gobernador del Consejo de Castilla, y del Marqués de Malpica, Mayordomo del Rey, con cincuenta alabarderos.

Todos ocuparon sus puestos en las gradas, tras lo cual pudieron comenzar los actos. En las secciones de Gómez de Mora unos personajillos apenas esbozados son, sin embargo, suficientes para transmitir mediante sus cruces, pendones, hábitos y corozas lo teatral del espectáculo.

Aparte de estos cuatro planos con la descripción del tablado, hay otro más, que repite muy simplificada su planta y abate los alzados de la Plaza situados junto a él, con la numeración de los cuatro altos de balcones. Éstos se repartieron como se hacía habitualmente a Embajadores, Grandes, Mayordomos, Gentilshombres y Ayudas de Cámara, así como Presidentes de Consejos y Tribunales, Títulos, Secretarios y Procuradores del Reino.

Los alzados representados en este dibujo son muy esquemáticos, pero no así los que en las secciones que antes comentábamos sirven de fondo a los cortes del tablado; estos son documentos preciosos para conocer el estado de la Plaza en 1632. No es necesario recordar que el propio Juan Gómez de Mora había sido el encargado de dar forma a este singularísimo espacio urbano, escuadrando su perímetro y levantando, entre 1617 y 1619, las casas que lo



Juan Gómez de Mora, Alzado del tablado, 1632, Real Biblioteca, Sign. III/1606 bis, fols. 11r a 17v (4), Madrid, Patrimonio Nacional.

delimitaban. Casas de cuatro altos, con sus balcones regularmente dispuestos y espaciados, rematadas en un ático retranqueado y levantadas sobre el vacío de los soportales que recorrían todo el bajo. Luego volveremos sobre la Plaza; baste ahora con decir que un año antes de que se celebrara el Auto de Fe, el 7 de julio de 1631, había sufrido un primer incendio que afectó a toda la acera de la Carnicería, entre las calles de Toledo e Imperial, reconstruyendo el maestro mayor las casas con el mismo criterio con el que habían sido originalmente edificadas.

Dos últimos planos, señalados con los números 3 y 5, completan la serie del manuscrito de Palacio. Representan la planta general de la Plaza, con la posición que ocupó en ella el tablado. El número 5 de manera esquemática, sobre todo en lo que se refiere al dibujo de la Plaza; el número 3, más detallado, muy parecido al conservado en el Archivo de la Villa, firmado por el arquitecto. Se diferencia de él en que no están rotuladas las calles, ni numerados los balcones, y tampoco figuran los propietarios de las casas junto al tablado.

Son planos que dan pie a unas últimas observaciones, pues no deja de resultar algo insólita la posición del tablado, esquinado junto al Arco de Cuchilleros, entre la calle de Toledo y la acera de Mercaderes. Es, desde luego, una situación poco lucida si pensamos en el escenario de un espectáculo público, por lo que conviene saber las razones que da el Maestro Mayor para justificar esta elección. Primero, dice, buscar una sombra cobijadora en el duro estío madrileño, lo que lleva a Mora a pensar en ese esquinazo de la Plaza, resguardado por las fachadas que mira-

ban a Norte y Levante. No obstante, y por si acaso, el arquitecto ordenó instalar unos toldos, colocados

sobre pies derechos a la redonda en forma de claustro pendientes de la tercera orden de balcones, con tal forma, que pasado el sol comodamente se pudiese correr para dar lugar al aire y a la vista de los quartos balcones⁵.

El otro argumento esgrimido por el arquitecto tenía que ver con el lugar elegido para que los Reyes presenciaran el acontecimiento. Fue un balcón del primer suelo de la Plaza, situado donde terminaba la plataforma del tribunal y arrancaba el pasadizo que llevaba hasta la de los penitenciados. Era el balcón 32, según la denominación habitualmente seguida para los repartos de la Plaza; el séptimo a contar desde el arco de Cuchilleros. Los seis balcones restantes hasta el rincón de la Plaza se reservaron para las damas de la Reina, mientras los nueve del otro lado del balcón del Monarca, hasta completar toda la longitud del tablado, se dejaron para la Casa del Rey.

Ese lugar permitió a Felipe IV seguir todo el Auto desde una posición privilegiada. Y él era no solo espectador, sino también actor en una de las ceremonias más importantes, su juramento de defender la Fe y el Santo Tribunal, por lo que se dejaron cuatro peldaños que comunicaban los balcones con la plataforma del Consejo. Pero en la elección del sitio desde el que debía asistir el Monarca, resultó determinante otro factor, la manera en que podían resolverse de una forma discreta los accesos. Los coches de la comitiva real, cuando salieron de Palacio, no se dirigieron a la Plaza Mayor por las calles del centro, ocupadas desde el día antes por una multitud que aguardaba expectante el paso de los reos. Fueron por detrás, por la calle del

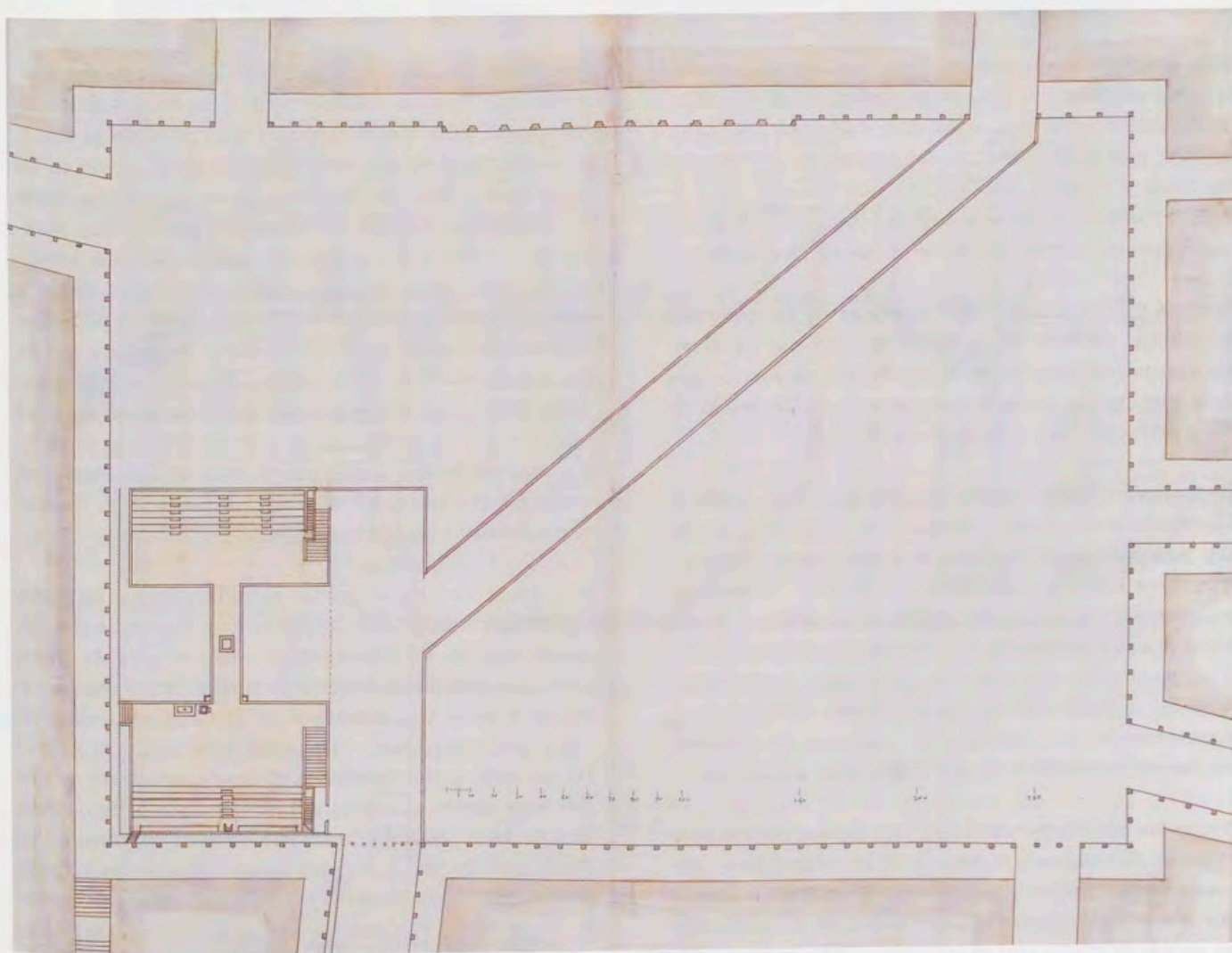
Sacramento, hasta la plazuela del Conde de Barajas. Allí se dejaron los coches y se habilitó un paso a través de las casas principales del Conde, que comunicaban interiormente, salvando con un pasadizo las cavas, con las que poseía en la Plaza, las correspondientes a los balcones 28 y 29. Desde ellas se abrieron los atajos necesarios hasta poder comunicar con el balcón del Monarca. De manera que la Familia Real pudo entrar y salir a su aposento sin ser importunada por la multitud que abarrotaba calles y Plaza.

Todas estas razones nos ayudan a entender la elección del lugar en que se levantó el tablado. Pero, si por un momento dejáramos de lado la repugnancia que hoy podemos sentir al ver cómo se convertía en atracción popular la siniestra actuación de un tribunal como éste, y el Auto de Fe se consideraba, como parecía, un espectáculo de multitudes, esa no era desde luego la mejor manera de disponer el escenario. Arrinconado allí el tablado, elevado casi por encima de los soportales y con la trasera de las gradas para los reos llegando hasta el segundo balcón, era muy difícil que desde la Plaza nadie pudiera seguir lo que en él se hacía. Incluso las posibilidades de visibilidad de lo que

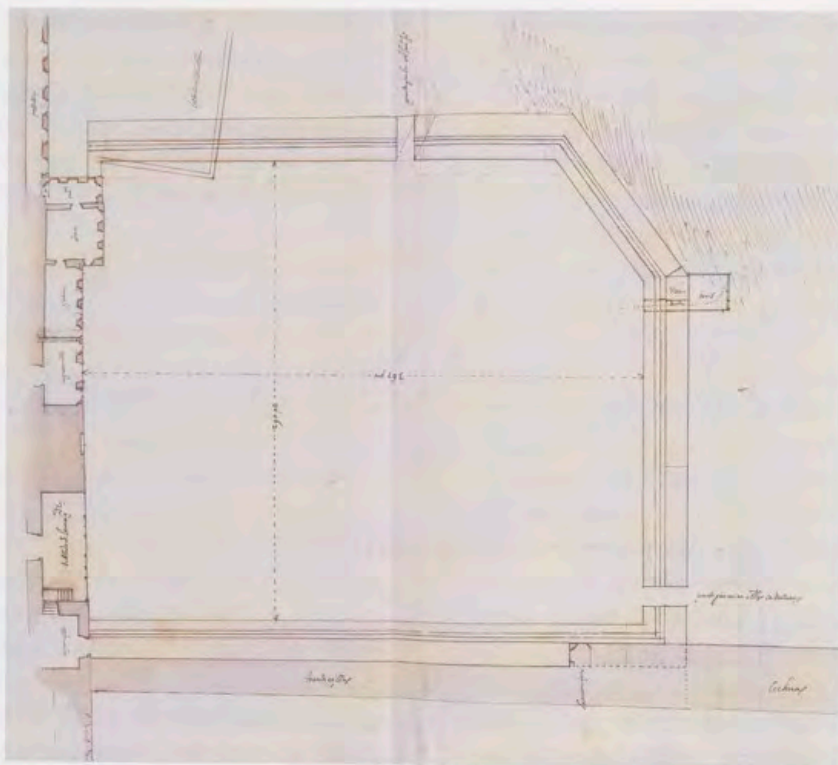
hubieran sido los mejores palcos, los propios balcones de la Plaza, quedaban muy reducidas, limitadas en la práctica a los pocos distribuidos en aquel rincón. Digamos que en ese aspecto, parece como si Gómez de Mora no hubiese sabido sacar demasiado provecho de las posibilidades escénicas que la Plaza ofrecía.

Aunque la cosa tal vez podría verse de otra manera. La descripción pormenorizada que el Maestro Mayor hace del desarrollo de los acontecimientos no deja lugar a dudas de que se trató de una ceremonia que no fue, ni vistosa, ni mucho menos entretenida. Más bien al contrario; debió resultar extraordinariamente aburrida. Interminables discursos, sentencias leídas una a una, admoniciones latinas, juramentos, sermones.

No era precisamente lo que podía despertar la curiosidad de la gente. Ésta se centraba más en el paso de los reos, esas pobres personas acusadas de incomprensibles delitos, pero la desgracia de cuya situación excitaba el morbo y la crueldad del populacho. Es en el desfile de los penitenciados donde se encuentra el verdadero espectáculo, y de ahí las



Juan Gómez de Mora, Planta de la Plaza Mayor con el tablado, 1632, Real Biblioteca, Sign. III/1606 bis, fols. 11r a 17v (3), Madrid, Patrimonio Nacional.



Planta de la Plaza de Palacio, 1618, Real Biblioteca, Sign. III/1606 bis, fol. 20r, Madrid, Patrimonio Nacional.

calles abarrotadas por una muchedumbre apenas contenida por la soldadesca. Y cuando se vuelve entonces a mirar la disposición del conjunto, los planos de Gómez de Mora resultan más elocuentes. Se comprende lo del tablado esquinado y cómo el paso vallado, que desde la calle de Boteros cruza diagonalmente toda la Plaza, es el verdadero centro del espectáculo, allí donde se escenifica el drama.

Pasemos ya esta página, oscuro reverso de las brillantes ceremonias públicas de la Corte barroca. La siguiente documentación recogida en el manuscrito de Palacio nos lleva a un tipo de fiesta más alegre y a otro escenario, la Plaza extendida ante la fachada del Alcázar.

Efectivamente, estamos ante tres planos que muestran la disposición de un espacio acotado en el llamado Campo del Rey, para poder correr los toros. Son tres plantas, separadas entre sí varios años, destinadas no a precisar los aspectos formales o la construcción técnica de graderíos y cerramientos, sino a determinar las dimensiones de lo acotado y el puesto que deberían ocupar los personajes e instituciones invitadas a presenciar los festejos. Como siempre en el manuscrito del que tratamos, las cuestiones de protocolo son las que importan, y las que han querido conservarse.

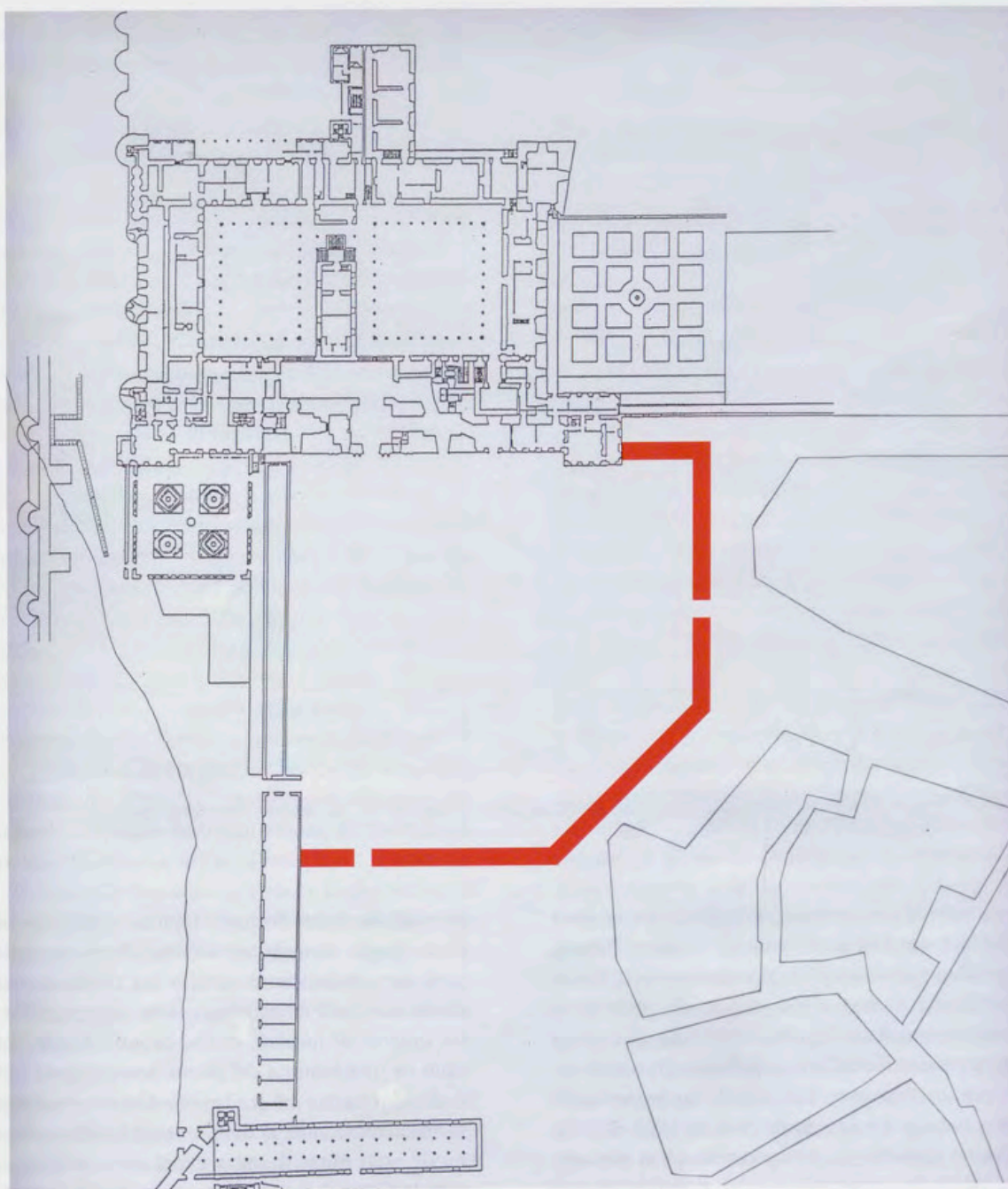
Pero ahora nos encontramos ante una documentación poco conocida. Si tanto para el Auto de Fe como para las procesiones comentábamos que se trataba de un material con el que nos habían familiarizado otras fuentes documentales, no sucede lo mismo con estos dibujos. Por eso se echa de menos que no se trate de planos un poco más expresivos.

El primero de ellos está fechado en 1618 y lleva una anotación que dice *por Carbonel*, cuyo sentido es difícil de interpretar, pues que sepamos en aquella fecha el arquitecto del Retiro no tenía aún ninguna participación en las obras reales, fuera de algunos trabajos esporádicos como los realizados para el Monasterio de la Encarnación, siempre en su calidad de escultor, su primera vocación artística. La fecha sí es un dato relevante, que nos ayuda a entender tanto la razón de los festejos, como el porqué se realizaron en aquel lugar. Conservamos los pagos a uno de los más importantes almacenistas de madera de la villa, Juan Güete, "por la madera que dio de la sierra para los tablados que Su Magd. mando acer en la puerta de palacio para las fiestas del Corpus y toros de San Juan", así como los efectuados al mercader de hierro Juan Bosque que suministró toda la clavazón ⁶.

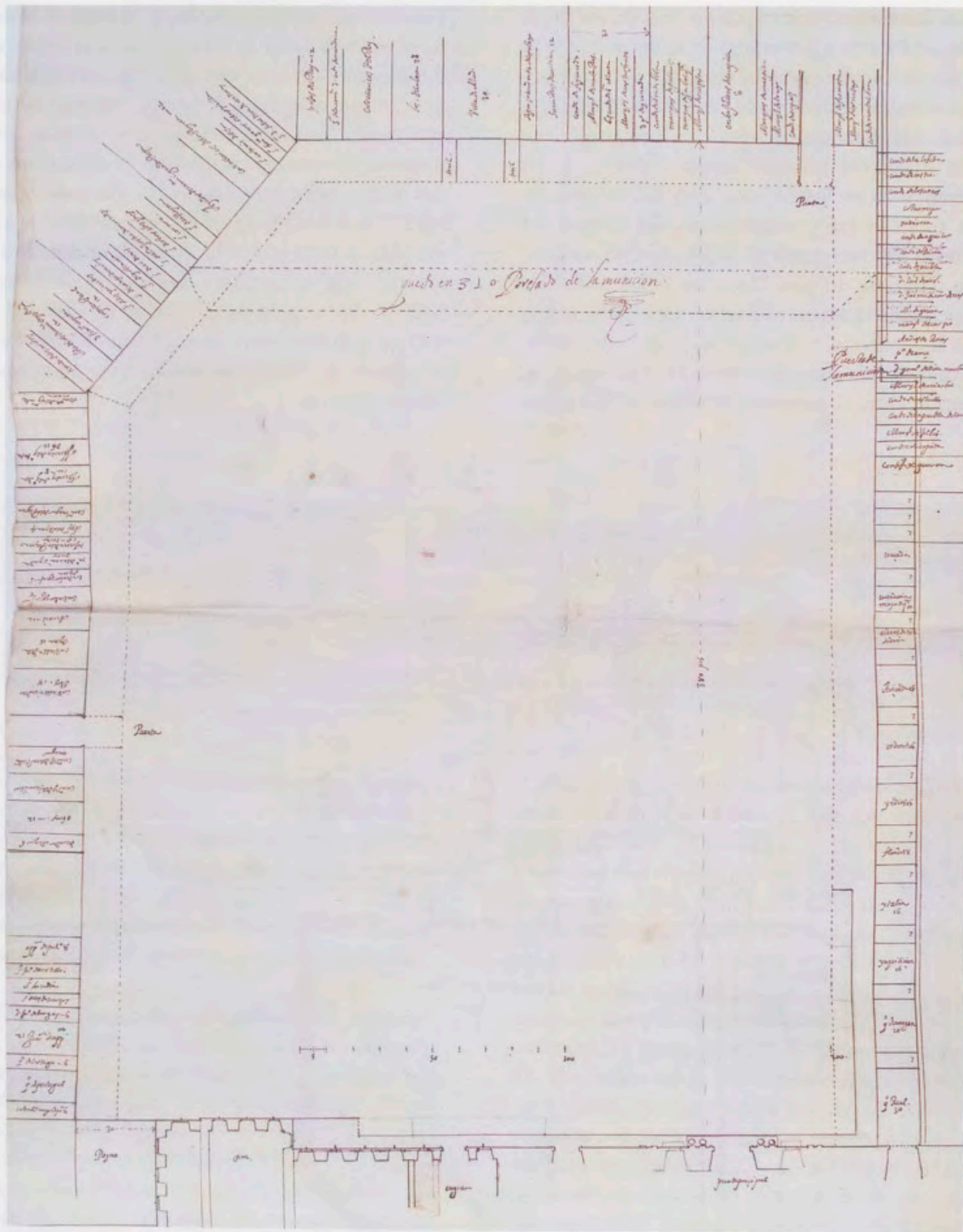
Hay que recordar que aquel año la Plaza Mayor no podía ser escenario de ningún festejo porque se encontraba en pleno proceso de construcción. Juan Gómez de Mora había presentado al concejo la planta "para quadrar y labrar la plaza Mayor desta villa" el 12 de septiembre de 1617, pudiendo darse ya por concluidas las obras a finales de 1619, según informaba el propio arquitecto ⁷. Pero por muy rápido que fuera el proceso constructivo, aquel año de 1618 resultaba imposible celebrar los toros en la Plaza, por lo que hubo que acudir al otro gran vacío urbano con el que contaba la ciudad, el extendido frente al Alcázar. Allí se acotó un recinto de 290 por 361 pies, algo menor de los 304 por 424 pies que luego tendrá la nueva Plaza Mayor.

El espacio así delimitado se apoyaba en uno de sus lados en la fachada del Palacio y por el otro en el brazo que unía el edificio con las caballerizas, un conjunto de construcciones muy simples, carentes de cualquier prestancia arquitectónica, las famosas tiendas de buhoneros que separaban la Plaza del pequeño jardín del Rey, y las cocheras, levantadas en los últimos años del reinado de Felipe II ya frente a los derrumbaderos del Campo del Moro⁸. El resto del perímetro se cierra con un vallado, sobre el que montaría un graderío, y en él se abren dos puertas que permiten el acceso al interior del recinto, la primera junto a las cocheras, y la segunda en el frente oriental, hacia la calle de San Juan, por entonces la principal vía de comunicación entre el Alcázar y el centro de la ciudad.

Como puede verse en el plano, el espacio acotado no es regular. Si lo incluyéramos sobre la realidad de la morfología urbana comprenderíamos enseguida las razones. El extremo oriental del Campo del Rey se encontraba con unos fuertes repechos que subían al alto de Rebeque, determinando la falta de alineación en los lindes de las manzanas. Todavía el plano de Teixeira muestra en 1656 los eriales o descampados de esos repechos afeando el extremo de la Plaza, situación de la que más de una vez se quejaron los sucesivos arquitectos de Palacio. No sería hasta el reinado de Carlos II cuando se decidiera la regularización urbana de todo este espacio, nivelando la Plaza y delimitándola con sendas galerías en sus flancos.



Toros en la Plaza de Palacio, Dibujo de José Manuel Barbeito.



Planta de la Plaza de Palacio, 1633, Real Biblioteca, Sign. III/1606 bis, fol. 22r, Madrid, Patrimonio Nacional.

Un aspecto de interés que recoge el dibujo, y vale la pena destacar, tiene que ver con la fachada del Alcázar. Porque el recinto que ahora se acota y despeja frente a ella llevaba años sumido en el fragor que acompaña toda gran empresa constructiva. Ruido, polvo, voces de obreros y capataces, la actividad de talleres y hornos, almacenes de materiales, acarreo y acopios, habían sido las notas dominantes de este paisaje urbano desde que en 1608, la villa de Madrid, como pago por la recuperación de la capitalidad, obsequiara al Rey corriendo con el gasto de costear un nuevo y monumental frente para el Palacio.

En 1618 la nueva fachada estaba ya muy adelantada y la Plaza podía despejarse, aunque fuera provisionalmente, para dar cabida a unos festejos que de momento no podían celebrarse en la Plaza Mayor. Sólo una pequeña indicación *los talleres de la obra*, dentro de un cercado apenas esbozado en una esquina del plano, nos recuerda que la actividad constructiva no ha cesado aún en el edificio. Es más, si nos acercáramos al dibujo desde la perspectiva del devenir de estas obras, las más importantes a las que se enfrentaba la Corona, desde la construcción de El Escorial, veríamos que 1618 fue una fecha clave en el desarrollo del pro-

yecto, en la que se decidió levantar un nuevo pórtico, por delante del antiguo, terminando así de enrasar todo el frente de la fachada. Juan Gómez de Mora recibió la autorización para llevar adelante este sustantivo cambio en la primavera de 1618, y en julio sabemos que tenía terminados los cimientos. En el dibujo que ahora comentamos aparece sobre ellos una estructura ligera de madera, *el tablado de Su Magd.*, construcción efímera que recrea y ocupa momentáneamente lo que luego será el salón principal de Palacio, aquel desde cuyos balcones, en el centro de la fachada, tantas ceremonias presenciaran nuestros Reyes.

Los otros dos planos que completan la serie llevan las fechas de 1633 y 1634. Una anotación en el primero de ellos, *princesa Margarita*, nos da el motivo de las fiestas, la llegada a la Corte de la prima del Monarca, Margarita de Saboya, Duquesa viuda de Mantua. Margarita, que aquí fue llamada siempre Princesa, se trasladó a Madrid al serle encargada una delicada misión política, el gobierno de Portugal. Llegó a la Villa el sábado 4 de noviembre, siendo recibida por Felipe IV en el Retiro, desde donde fue conducida a Palacio, alojándola en unos aposentos dispuestos para ella en la Casa del Tesoro.

La Princesa permaneció muy poco en Madrid, pues el día 30 de ese mismo mes partía ya rumbo a Lisboa. Sin embargo, hubo tiempo también para las distracciones: "Su Magd. le a hecho muchos agassajos y festexado mucho con fiestas de toros", dice una crónica contemporánea⁹. Curiosamente, y hay que suponer que por un error posterior, la anotación respecto a la Princesa Margarita figura en el plano de 1633 y no en el de 1634.

Antes de dejar estos dibujos estaría bien contemplar por un momento el aspecto de la Plaza, viendo el orden con que han sido colocados los distintos personajes de la Corte. Un recorrido que podríamos empezar bajo el balcón del Monarca, en los tablados sobre los puestos de buhoneros. Allí está primero el Consejo Real, seguido del Conde-Duque. Después el resto de los Consejos, alternando entre ellos los Grandes y la nobleza más influyente: Aragón, el Duque de Medina de las Torres, Inquisición, el Duque de Sessa, Italia, el Almirante, Flandes, el Duque de Maqueda, Indias, el Conde de Altamira, Órdenes, el Marqués de Velada, Hacienda, el Duque de Villahermosa, la Contaduría, los Duques de Pastrana e Híjar, Cruzada, el Conde de Oropesa y el Duque de Peñaranda. Pasada la munición, al llegar donde empiezan las cocheras, está la villa de Madrid, con un palco para treinta personas. Después siguen otros títulos, el Marqués del Carpio, el de los Alcañices y un largo etcétera, entre los que se encontraba el Patriarca de las Indias y el Correo Mayor, Conde de Oñate.

Doblando ya, en el lado fronterero a la fachada y pasada la puerta de las caballerizas, continúan algunos títulos y luego los cargos y oficiales de la Casa del Rey: el Sumiller de Cortina, el Superintendente de las Obras, los Gentilshombres de la Boca, Caballerizos del Rey, de la Reina y de la Princesa,

Ayudas de Cámara y Secretarios. Tras el quiebro, en la diagonal hacia los altos de Rebeque, sigue el desfile de asientos para los Secretarios, la Capilla Real con sitio reservado para 16 personas, los Tenientes de las Guardias y otros oficiales de Palacio y de la Duquesa de Mantua.

Por último, en el flanco que vuelve para cerrar la Plaza junto a la Torre de la Reina, se sitúan el Barbero de Cámara, los Aposentadores, el Contralor, los Acroys y otros criados, entre los que podíamos destacar al Trazador Mayor, Juan Gómez de Mora.

Toda persona que es algo en la Corte está allí, y está colocada siguiendo cuidadosamente el orden que establece el protocolo. Un orden que nos va a resultar obligado recordar para abordar la última parte de este trabajo. Porque el resto de la documentación reunida en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio, desde el folio 23 hasta el 250, son listados con el reparto de balcones para las fiestas de toros y cañas celebradas en la Plaza Mayor. Listados que abarcan un amplio periodo de tiempo, que va desde las fiestas de Santa Ana, el 11 de agosto de 1626, hasta una corrida de toros del 20 de julio de 1704, que cierran los papeles del manuscrito.

Con todo, el ritmo de noticias no es uniforme. Resulta bastante continuo hasta 1662, cuando los registros son prácticamente anuales, y luego se añaden los repartos del año 1697, para terminar con los de 1700 y 1704.

Listados, listados, listados. Ni un solo plano u otra información que rompa la monotonía de los estadios con la distribución de balcones, según un procedimiento que se repite siempre igual; reunidos el Presidente del Consejo y el Mayordomo Mayor, el más antiguo de los que sirven al Monarca, se lleva a cabo el repartimiento, encargándose los sucesivos Maestros Mayores -en los papeles figuran las firmas de Gómez de Mora, Carbonel, Herrera Barnuevo, Olmo y Ardemans- de ordenar los nombres en el listado.

Los balcones estaban numerados, empezando desde la Panadería y recorriendo a mano derecha toda la Plaza, hasta completarse el total de 112 vanos. La numeración sigue un orden correlativo pautado por los cortes de las calles que acometen a la Plaza: primero las casas que arriman a la mano derecha de la Panadería, luego las casas entre la Ropería y la Calle Nueva, la acera de Mercaderes entre la Calle Nueva y Toledo, la acera de Carnicería entre Toledo y Atocha, pasando sobre la calle Imperial que accedía a la Plaza bajo los soportales, luego la acera del Peso Real, entre Atocha y la calle del mismo nombre, y por último el trozo comprendido entre la calle del Peso Real y Boteros, para volver de nuevo a la Panadería. Para cada uno de estos tramos el listado señala, a la izquierda el nombre del propietario, luego el número del balcón, y después los tres suelos que se reparten, el piso primero, segundo y tercero con el nombre del adjudicatario.

Considero lo más probable que el plano conservado en el Archivo de la Villa (AV. ASA 059-31-45) en el que se ve la planta de la Plaza con el nombre de los propietarios de las casas, la numeración de los balcones y pegados los cuatro alzados que podían levantarse cerrando el espacio de la Plaza como si fuera una maqueta, guarda estrecha relación con este proceso ¹⁰. Creo que era *de facto* el instrumento que servía para visualizar por parte del Consejo el lugar asignado para el acomodo de cada uno de los personajes. El Archivo de la Villa conserva también el cuadernillo correspondiente a uno de los repartimientos, concretamente el de los toros de Santa Ana de 1631. Es un listado que tiene su interés, pues lleva la fecha del 2 de agosto, cuando no llegaba a hacer un mes, desde que el incendio del 7 de julio asolará las casas de la acera de la Carnicería, por lo que en su lugar se habían levantado unos tablados, como el propio documento especifica ¹¹.

Ordenado el reparto de la Plaza y decidido quién debía ocupar cada uno de los balcones, se distribuían unos boletos con el número y el suelo asignados. ¡Cuántas batallas no se librarían por mejorar una posición en esta escenificación pública del *ranking* cortesano!

No tenemos aquí tiempo para detenernos a analizar lo que sucede balcón por balcón, la pequeña historia de cada uno de esos lugares, testigos de la fortuna y de los desengaños que acompañaban con sus altibajos, cualquier carrera en la Corte. Nos contentaremos con un rápido vistazo que nos dé una idea general de cómo se ocupaba la Plaza, tomando para ello como base los listados de los años 1626, 1627 y 1628 firmados por Gómez de Mora.

Los balcones de la Casa de la Panadería no se repartían, pues eran los privativos del Monarca. El Rey ocupaba en el primer piso, el del centro, el número 6. A su mano izquierda quedaban asentadas las damas de Palacio, mientras los balcones de mano derecha estaban ocupados por la Casa del Rey. Las relaciones dejan estos lugares en blanco y la numeración vuelve a comenzar con las primeras casas de la mano derecha de la Panadería, hasta alcanzar el callejón de la Ropería. Allí en los siete balcones del piso primero se aposenta el Consejo Real, y queda el segundo suelo para las mujeres. Quizá convendría señalar, ya desde el principio, que en el reparto de la Plaza se sigue una clara estratificación vertical. Los balcones mejores son los más bajos y allí encontrarán asiento Consejos, Grandes, Embajadores y la principal nobleza, mientras en el segundo se distribuirán el resto de títulos y en el tercero los oficiales y personal de Palacio. La Plaza tenía todavía un cuarto piso, pero éste normalmente no se repartía, quedaba para disfrute de los propietarios de las casas, si bien a veces habrá excepciones de las que luego tendremos que dar cuenta.

Pero prosigamos. El segundo tramo de la Plaza abarca la rinconada comprendida entre la Ropería y la llamada Calle Nueva, la abierta hacia la Puerta de

Guadalajara. Son seis balcones, del 8 al 13, los tres primeros ocupados en su planta baja por el Consejo de Aragón. Siguen los balcones 11 y 12, a los que habría que prestar especial atención, pues en ellos veremos asentarse alguno de los principales personajes de la Corte. De momento, los ocupan los Duques de Medinaceli, Pastrana o el Conde de Altamira. Pero en la década siguiente veremos pasar por allí al Duque de Alba (1631-1633) o al Almirante de Castilla (1637), y en los años cuarenta y cincuenta a Don Luis de Haro y al Duque de Medina de las Torres. El último balcón de esta parte, el número 13, estaba asignado de manera permanente al Presidente de Castilla.

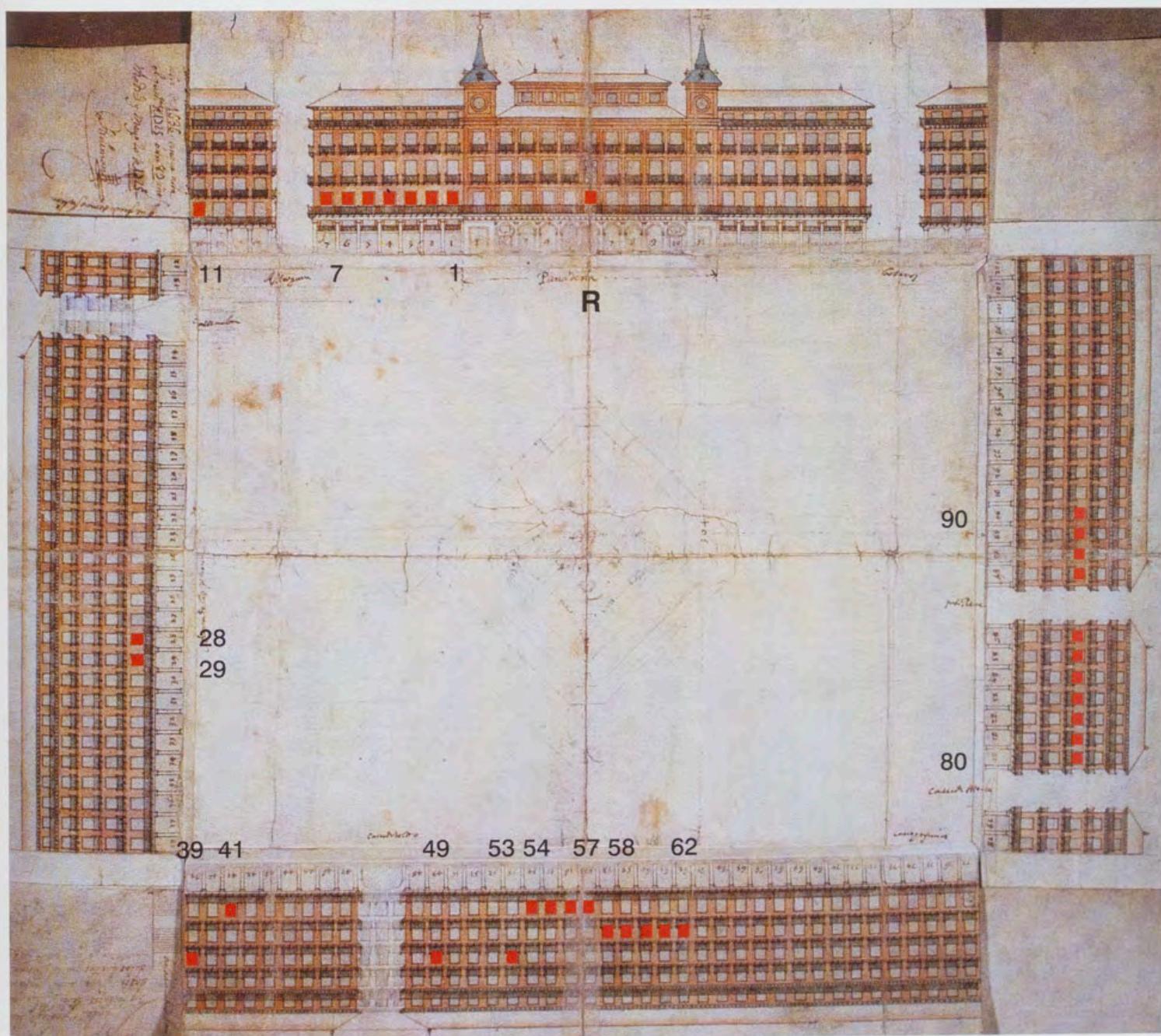
El tramo siguiente es uno de los de más desarrollo, pues recorre toda la acera de Mercaderes hasta llegar al Arco de Cuchilleros. Allí está, en el primer suelo, el Marqués del Carpio, al que nadie moverá en mucho tiempo de su balcón número 14, después el Consejo de la Inquisición (balcones 15, 16, 17/ suelo 1), el de Italia con su Presidente (18, 19, 20/1), el de Indias (21, 22, 23/1) y el de Órdenes (25, 26/1). Las casas correspondientes a los balcones 28 y 29 son las del Conde de Barajas, ocupándolas el propio Conde, de momento junto a su pariente el Cardenal Zapata. Siguen hasta el rincón de Cuchilleros los Consejos de Hacienda y Contaduría.

Podríamos detenernos en dar una ojeada a los pisos altos. Encontraríamos primero las mujeres de los diferentes Consejos, asentadas en el segundo suelo, sobre los balcones de sus maridos. Entre ellas personajes como el peculiar Antonio de Losa (14/2), el Secretario de Obras y Bosques (15/2) o el Teniente de la Guarda española (20/2). Más arriba, en el tercer suelo, los Caballerizos del Rey y de la Reina, criados y secretarios, entre los que podríamos individualizar los nombres de Cristóbal de Medina (37/3) o Don Antonio Chumacero (35/3).

Pasado el Arco de Cuchilleros entraríamos en la acera de la Carnicería, cuyo primer tramo, hasta la calle de Toledo, lo componen nueve balcones, numerados del 39 al 47. Allí empezariamos por ver a los Duques del Infantado o de Feria (39/1), seguidos de otro de los Consejos, el de Cruzada. En el balcón 42 encontraríamos al personaje más poderoso de la Corte, el Conde-Duque de Olivares, favorito del Monarca. No se moverá mucho de allí, aunque a partir de 1631 le veremos preferir el balcón de al lado, el 41, que conservará ya a lo largo de toda la década, hasta su salida de la Corte. ¡Cuántos ojos se dirigirían hasta aquel balcón, para unos cifra de toda esperanza, para otros crisol de odios y rencores! No sabemos el porqué de esa elección, ya que el lugar donde se sitúa el balcón no podía ser más discreto. Habría que aventurar que la casa dispusiera de unos aposentos de calidad donde poder retirarse si el día se hacía excesivamente pesado, o que tuviera un acceso cómodo, que evitara aglomeraciones en entradas y salidas. No sabemos, pero algunas razones justificarían esa

R: El Rey

- 1-7: Consejo real
- 11: D. Luis de Haro
- 28-29: Conde de Barajas
- 39/3: Gómez de Mora
- 41: Conde Duque
- 49/3: Velázquez
- 53/3: Carbonel
- 54-57: Embajadores
- 58/2-62/2: La Villa
- 80/2-90/2: Embajadores



Localización de los balcones en el Plano de la Plaza Mayor, de Juan Gómez de Mora, 1636, Archivo de Villa, Departamento de Archivos y Bibliotecas, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, Sign. AV. ASA 059-31-45, Ayuntamiento de Madrid.

preferencia, pues tras la caída del Conde-Duque, veremos ocupar este balcón a personajes tan ilustres como el Marqués del Carpio (1650/1653) el Duque de Alba (1654), el Conde de Altamira (1655), el Almirante de Castilla (1656) o el Duque de Medina de las Torres (1660), cuando perdiera su privilegiado lugar en los balcones 11 y 12. Pero si volvemos a la década de los treinta, a Medina de las Torres, yerno que había sido de Olivares, le encontraríamos en el balcón 43, a mano derecha de su suegro, posición de la que no se moverá en las sucesivas relaciones, hasta que en 1637 dejara la Corte para marchar a su destino como Virrey de Nápoles.

Terminaríamos nuestro recorrido hacia la calle de Toledo encontrando en los últimos balcones, del 45 al 47, al Consejo de Guerra. Pero aún tendríamos que destacar algo más en este pequeño aunque intenso tramo de la Plaza. En el tercer suelo, en el número 39, nos encontraríamos con el balcón del Trazador Mayor, o sea, Don Juan Gómez de Mora, quien desde ahí podría disfrutar el magnífico espectáculo de una Plaza cuya arquitectura era, al fin y al cabo, fruto de su ingenio. Ese balcón aparece regularmente reservado a su nombre, hasta la relación de 1638, donde se tacha y sustituye por el oficio de Guardajoyas y Maestro de la Cámara. Antes hablábamos de las dificultades judiciales de Gómez de Mora. En 1638 culminaron con su separación de Palacio, al ser privado del ejercicio de su oficio. De hecho ya hacía tiempo que venía siendo desplazado por Carbonel, hombre de confianza del Conde-Duque y arquitecto del Retiro. Cuánto el procesamiento de Mora obedecía a causas políticas, fundadas en la aversión del valido, pudo verse en lo rápido que recuperó su puesto, una vez que Olivares abandonó la Corte. Y así, a partir de 1643 volveremos a ver al Maestro Mayor en su balcón, el tercer suelo del número 39.

De todas formas no permanecería mucho tiempo ese balcón en poder de los arquitectos de Palacio. Fallecido en 1648 Gómez de Mora, y ocupando ahora de manera oficial su puesto Carbonel, en 1649 se le adjudicó el balcón 53, siempre en el tercer piso, balcón que ocuparía ya de manera continuada durante la década de los cincuenta.

Nuestro recorrido seguiría ahora por la acera de la Carnicería, en el tramo comprendido entre la calle de Toledo y la de Atocha, puesto que la entrada de la calle Imperial se hacía bajo los soportales. En total 32 balcones.

En el primer suelo continuaríamos con el desfile de los grandes: el Condestable, ocupando un balcón de su propiedad, el número 48, seguido de Lerma e Infantado. Un poco más adelante veríamos a los Embajadores: el Nuncio (54/1), el del Emperador (55/1) el de Francia (56/1) y el de Venecia (57/1). Las casas siguientes son ya las de la Carnicería, que corresponden a los balcones 58 a 62, y en cuyo primer suelo veríamos asentados a nobles tan poderosos como el Conde de Benavente, el Duque de

Villahermosa o el de Híjar. Se ve que, aunque las casas fueran propiedad de la Villa, sus regidores tenían que conformarse con los segundos y terceros suelos. Eso sí, al menos les quedaba el privilegio de quedar enfrentados al Monarca.

Pasadas las casas de la Carnicería, y hasta completar lo que resta de este tramo, continuamos encontrándonos con lo principal de la nobleza. Quizá podríamos detenernos un momento en Don Luis de Haro, aunque sea sólo por ser el responsable de haber compilado la documentación que estamos analizando. En 1627 le veríamos ocupando el balcón 75, uno de los que estaba sobre la calle Imperial. Después le encontraríamos siempre cerca, pero sin un lugar prefijado: en el balcón 78 (1631), en el 74 (1633), 57 (1634), 62 (1635), 70 (1636) para repetir en el 68 los años 1637 y 1638. Siempre gozando del favor del Monarca, y después de hacerse con el poder tras la caída del Conde-Duque, le veremos en cambio frecuentar los balcones 11 y 12, a partir de 1648 acompañando casi siempre por el intrigante Medina de las Torres.

Entre la calle de Atocha y la de Boteros discurre la acera del Peso Real, dividida en dos tramos por la calle del mismo nombre. En total 26 balcones, del 80 al 105.

Aquí tanto en los primeros como en los segundos suelos continúa el rosario de títulos: el Marqués de la Mota, el Conde de Villaba, el de Puñonrostro, de Humanes, los Condes de los Arcos, Orgaz, Lodosa y así un largo etcétera, para terminar con la Junta de Aposento (101, 102/1) y el Consejo de Portugal (103, 104/1) con su Presidente en el balcón 105 y las mujeres ocupando los segundos suelos. La monotonía de esta lista de títulos se rompe con la presencia de los Embajadores. Antes hemos visto a los llamados Embajadores grandes o principales. Ahora vienen los Embajadores pequeños, ocupando los segundos suelos de los balcones más próximos a la calle de Atocha. Allí están el Embajador de Polonia (80/2), los de Módena (82/2), Urbino (83/2), Lucca (84/2), Florencia (85/2), Mantua (86/2), Parma (87/2), Malta (88/2), Lorena (89/2) y Génova (90/2). Por supuesto se trata de una lista que varía con el tiempo, según sea el número de los Embajadores residentes en la Corte, pero sin que eso afecte al lugar asignado.

Si los dos primeros suelos los ocupan títulos y Embajadores, arriba en el tercero quedan como siempre los oficiales. Les hemos hecho poco caso, pero aquí nos encontraríamos por ejemplo con los Escribanos de Cámara, los Oficiales Mayores de Justicia y Patronazgo, las Caballerizas del Rey y de la Reina, el Acemilero Mayor o la Capilla Real, que ocupa los balcones 103 a 105, sobre el Consejo de Portugal.

Quedan todavía unas últimas casas entre el callejón de Boteros y la Panadería, numerados sus balcones del 106 al 112. Todas ellas pertenecen al célebre regidor Don Francisco de Sardeneta, y él mismo ocupa el balcón bajo

de la 106. Arriba, en el tercer suelo, vemos sentado a otro personaje que hará fortuna en la Corte, el fiel Secretario de Olivares Don Antonio Carnero. No permanecerá en este balcón por mucho tiempo, pues en las relaciones de la década de los treinta figura siempre en el balcón 29, uno de los de las casas del Conde de Barajas. El laborioso y eficaz Secretario conseguirá sobrevivir a la caída del Conde-Duque, y le veremos después bajar al segundo suelo, ocupando el balcón 41, que mantendría a lo largo de toda la década de los cincuenta. El balcón 41, o sea el de la casa desde cuyo primer piso tantas veces viera los toros su protector, Olivares.

En este rápido vistazo por la Plaza hemos pasado por encima muchos nombres. Hay uno que no me gustaría que se nos quedara perdido. En la relación del año 1646, el balcón 53 en su suelo tercero aparece ocupado por *don Diego Belazquez, ayuda de guardarropa de Su Magd.* Al año siguiente el rastro del pintor se ha perdido y su lugar lo ocupa Don Pedro Landaluzi.

No es que a Velázquez hubiera dejado de gustarle el espectáculo de ver los toros en la Plaza Mayor. De 1649 a 1651 estuvo fuera de la Corte, en su segundo viaje a Italia. Luego si volverá a aparecer su nombre, aunque registrado en otro lugar. Entre los documentos finales que contiene el manuscrito de la Biblioteca de Palacio se agrupan unos cuantos listados referidos a repartimientos del cuarto suelo de la Plaza, balcones que, decíamos, normalmente se dejaban para disfrute de los propietarios de las casas; pero parece que en ocasiones se tomaron algunos, porque llegaba un momento en que ya no había espacio para tanto cortesano. Bueno, pues en las fiestas de los años 1652 y 1653 encontramos allí a Velázquez, ocupando respectivamente los balcones 13 y 12, rodeado de otros oficiales relacionados con las Obras Reales, el Pagador, el Veedor, el Aparejador Mayor o el Ayuda de Trazador, por mencionar alguno de los personajes que se veían con asiduidad relegados a este cuarto suelo.

Para las fiestas de San Isidro del 20 de mayo de 1655, el antiguo balcón de Velázquez, el 53 en su tercer suelo, lo ocupa ya el Maestro Mayor, Alonso Carbonel. Junto a él está Juan de Valencia, el espía mayor del Reino, pero si miráramos un poco más allá, solo cuatro balcones hacia su izquierda, veríamos otra vez al pintor, ahora ocupando el balcón 49 que le sería ya asignado regularmente¹². Desde allí contemplaría los toros el 4 de enero de 1658, en las fiestas por el nacimiento del Príncipe, el 3 de julio de ese mismo año, para San Juan, o al año siguiente, el 26 de junio, también celebrando la festividad de San Juan. Un anciano Velázquez que ese mismo año verá cómo por fin el 27 de noviembre Felipe IV le concede el hábito de Santiago y que tendrá todavía fuerzas para, cumpliendo sus deberes de Aposentador, viajar la primavera siguiente con el séquito que acompañará al Monarca a la entrega de la Infanta María Teresa en la Isla de los Faisanes. De regreso a la Corte, vuelve todavía a figurar en las relaciones, el 30 de junio de 1660, para los toros de San Isidro, y otra

vez el 28 de julio para los de Santa Ana. Nueve días después, el 6 de agosto, fallecería.

Con Velázquez terminamos. Él resume mejor que nadie lo que es el mundo barroco. Espectacular, brillante, proclive al desarrollo del talento artístico y del genio creador, pero también esclavo de las apariencias, puntilloso con el protocolo, orgulloso de privilegios y preeminencias. Ese otro lado de la Corte del que el manuscrito de la Biblioteca de Palacio es quizá la mejor expresión.

Notas

¹ *Copia de las etiquetas generales que habian de observar los criados de Su Magd. en el uso y ejercicio de sus oficios, y en las diversas funciones a que asisten las personas reales.* Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Sec. Histórica, Caja 51. A partir del folio 195 se describe la *Procesion general del Corpus y las de la Octava en que Su Magd. se halla.* Al terminar, en el folio 198, se adjunta una planta del cortejo.

² Un primer Auto de Fe tuvo lugar en 1624, pero se trató de una causa particular seguida contra el judaizante Benito Ferrer, que escandalizó a la Corte pisoteando una Sagrada Forma. El auto se celebró en la Plaza Mayor y en él jugó un papel destacado Lope de Vega, que junto al licenciado Parral de Olmedo, gobernaron el último tercio de la procesión. Hay una relación de Andrés de Mendoza en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 2355.

³ J. Gómez de Mora, *Avto de la Fé celebrado en Madrid este año de MDCXX-XII*, Madrid, por Francisco Martínez, 1632. Dada la excepcionalidad del acontecimiento, éste quedó recogido por diversos autores, en relaciones que han llegado a nosotros, algunas publicadas y otras manuscritas. Sobre las otras publicaciones de Gómez de Mora puede verse *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*, Cat. Expo, V. Tovar (com.), Museo Municipal, Madrid, 1986.

⁴ Véase nota anterior; E. Meneses García, "Construcción del tablado para el Auto de Fe de 1632", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, LXXII, 1964-1965. La descripción del Auto de Fe figura también a partir del folio 314 en el Libro de Etiquetas del AGP anteriormente citado, donde se explica cómo lo realizado entonces se proponía como único modelo a seguir en el caso de que hubiera que repetirlo: "...el haçer el tablado toca a la Villa y assi para que lo executase el año de 632 que se celebro a 4 de julio (y es el exemplar único y que se sigue para dar regla a esta funcion) Su Magd. invio al Arzobispo de Granada governador del Conss^o real el decreto siguiente ...". El relato que se hace sigue punto por punto la descripción impresa de Gómez de Mora.

⁵ *Avto de la Fé ...*, 1632 [op. cit. n. 3].

⁶ Libranzas del 18 y 20 de junio de 1618 en AGP, Sec. Administrativa, Leg. 710.

⁷ M. de Lapuerta, "La Plaza Mayor de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXXI, 1992.

⁸ Entre ellas, justo cuando se produce el cambio de alineación, quedaba la munición o almacén de materiales del Alcázar.

⁹ *Diferentes sucesos y noticias desde el año de 1629 hasta el año de 1636*, Biblioteca Nacional, Madrid, Mss. 9404.

¹⁰ Este plano, el mejor documento gráfico que tenemos sobre la Plaza, fue publicado por Antonio Bonet, quien dudaba en cambio de que su finalidad pudiera ser el reparto de los balcones. A. Bonet Correa, "El plano de Juan Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid en 1636", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo IX, 1973.

¹¹ Archivo de Villa, Madrid, ASA 2-57-24. Reproducido en *Juan Gómez de Mora*, Cat. Expo, 1986 [op. cit. n. 3].

¹² Solo una vez, en las fiestas de Santa Ana de 1656, se mueve al 48.

Dos vistas de la Alhambra del Álbum del Príncipe Metschersky

Por Pedro A. Galera Andreu
Universidad de Jaén

En la larga serie de dibujos, grabados y pinturas que el siglo XIX nos ha dejado de Granada, y en particular de la Alhambra, no son las de origen centroeuropeo las más abundantes precisamente, pero sí resulta aleccionador que muchas de ellas se deban a iniciativa de la nobleza, Príncipes y hasta Reyes, elevando así una imagen de cuño romántico, que había tenido su principal demanda entre la burguesía francesa e inglesa, a los círculos cortesanos de cuyas selectas colecciones iban a formar parte ahora. El gusto por España y lo español en la cultura alemana contaba con una sólida posición desde finales del siglo XVIII, sobre todo la literatura del llamado "Siglo de Oro", pero serán las vicisitudes políticas de la guerra peninsular contra los franceses y la eclosión del Romanticismo lo que acabarán por reafirmarlo, sobre todo cuando la atracción por lo islámico adquiere especial relieve, aspecto en el que fue capital la obra del Conde Von Schack, principalmente su *Poesie und Kunst des Araber in Spanien*, coetánea de este Álbum ¹. De acuerdo, que el viaje alemán suele tener como objetivo, desde la época de la Ilustración, todo el país, incluso desde una perspectiva más amplia de abarcar todo el Sur de Europa y Norte de Marruecos, fieles a una "Geografía Romántica" ², pero desde luego en ese periplo lo que siempre resultaba imprescindible era Granada y su Alhambra como imagen referencial.

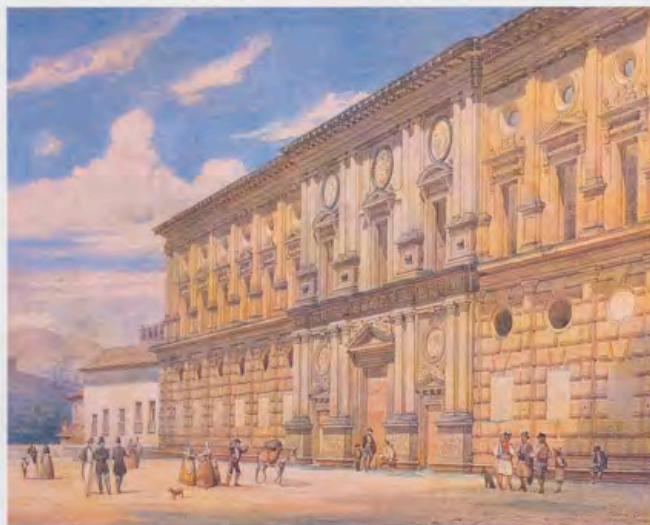
Este tipo de viaje aristocrático con destino a la capital del antiguo reino nazarí contaba con dignos precedentes desde los inicios del "tour" romántico, y además curiosamente relacionados con Príncipes originarios de la Europa del Este, aunque afincados en Occidente. Este es el caso del Príncipe Dolgorouki, quien donó el primer Libro de Firmas para personajes ilustres que visitaran la Alhambra, en

1829, cuando llegó a Granada con una comitiva excepcional de la que formaban parte el escritor y diplomático norteamericano Washington Irving, y los Saint-Priest: el Conde Alexis que, aunque francés, había nacido y sido educado en Rusia, autor de un libro titulado *Monuments, Souvenirs, Moeurs de L'Espagne*, publicado ese mismo año, y la Vizcondesa de Saint-Priest, Louissa (de este modo firma en el citado Libro) ³, que acompañada del dibujante J. Lussy, nos han legado un Álbum casi inédito, *Souvenirs du voyage de Mme. La Vicomtesse de St. Priest en Andalousie pendant les mois d'Avril et Mai, 1829* ⁴, aprovechando sin duda que su marido, el Vizconde, Emmanuel Grignard, era el Embajador de Francia en Madrid. El contenido, meramente ilustrativo, se compone de un conjunto de dibujos y acuarelas, equivalentes a las "postales" modernas, realizadas por artistas expertos en la representación de arquitecturas, que señala todo un modelo a seguir más tarde por otros viajeros y en el que encajan la serie de las *Erinnerungen* alemanas y de los países nórdicos a las que pertenece este Álbum de Alexander Metscherski, o como dos décadas antes había realizado el artista danés Christian K.F. Molbech, *En Meaned in Spanien*, por encargo del Rey Christian VIII de Dinamarca, o el Atlas de Viaje del Príncipe Adalbert von Preusen ⁵.

Junto al decisivo papel del mecenas o protector de la obra, el ilustrador o artista, se revela como el protagonista en sí de la misma, por cuanto se trata siempre de imágenes artísticas de utilidad para las que fueron elegidos pintores y dibujantes con probada experiencia, entre otras razones porque el viaje a España suele suceder a una serie de andanzas por el país de origen y generalmente Italia. En este sentido, se debe al citado Conde Adolph Friedrich von



Franz von Lenbach, *La Alhambra*, 1868, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie Munich and Kunstdia-Archiv ARTOTHEK, D- Weilheim.



Eduard Gerhardt, Vista del Palacio de Carlos V. Colección Orleáns-Borbón, descendientes del Duque de Montpensier, Fotografía: Javier Algarra.

Schack una gran responsabilidad en la selección y orientación de los artistas hacia la temática orientalista española, que él mismo patrocinó y con la cual formó una Galería (la Schackgalerie) incorporada hoy a la Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Múnich. Allí están las pinturas de E. Gerhardt y de Franz von Lembach, tal vez los más destacados, o de Fritz Bamberger, quienes viajaron a nuestro país por encargo del Conde; algunos de ellos, Bamberger, lo hizo también con apoyo del Duque de Mecklemburg, siendo recurrente en sus temas la presencia de la ciudad andaluza y del conjunto nazarí. Anterior a ellos, pero con un peso indudable, tendríamos que situar el magnífico álbum realizado en 1837 por el dibujante y grabador Wilhelm von Gail, *Erinnerungen aus Spanien*, emparentados desde el punto de vista estilístico, aunque más costumbrista el alemán, con los *Spanish sketches...* de J. F. Lewis (1834) ⁵.

En ese contexto hay que situar a Friedrich Eibner (1825-1877), "pintor de arquitecturas" ⁷, nacido en Hilpoltstein (Alto Palatinado), pero cuya vida artística está ligada a Múnich, ciudad en la que muere el artista que es recomendado al Príncipe Metschersky para su Viaje a España. La especialidad de la pintura de arquitectura exige un dominio del dibujo preciso unido a una capacidad de observación y de memoria para conseguir después la reproducción más fiel posible, objetivo primordial en cuanto que "recuerdo", si bien es la base sobre la que siempre había introducir efectos pictoricistas en pos de un cierto sentimentalismo. Un ejemplo claro lo tenemos, a propósito de la Alhambra, en dos obras de E. Gerhardt, su conocido *Patio de los Leones* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) y la menos conocida acuarela *Palacio de Carlos V*, perteneciente al legado del Duque de Montpensier ⁸. En ambas piezas, la arquitectura, identificadora del lugar, guarda una fidelidad extraordinaria con el original, sin embargo en el óleo los efectos de contras-

te de luces y entre construcción y naturaleza, junto al contrapunto de la figura femenina, introducen un tono de sensibilidad romántica, ausente en la vista del palacio renacentista, aunque una y otra cuentan con la presencia de personajes de la época. En el hacer de Eibner la sujeción al tema arquitectónico parece mayor. Es posible que se deba a su formación autodidacta, apoyada en una amplia producción de dibujos de templos (catedrales de Ratisbona, Bamberg; iglesia de Andernach o de los Caballeros del Temple de Bacharach, las más celebradas por la crítica) o la que se considera una de sus primeras obras, el Ayuntamiento de Múnich ⁹. En él la representación humana es más escasa y cuando aparece siempre lo hace a una escala muy reducida con respecto al edificio dibujado. Asegurada su popularidad mediante este tipo de obras, ésta quedó reforzada con un viaje por el Bajo Rhin, parte de Francia y la Italia del Norte, donde Venecia ejercería sobre Eibner la fascinación ya tradicional entre los artistas alemanes, a lo largo de la década de 1850, preludio y quizá determinante de este viaje a España. Resulta muy significativo que a su vuelta de este recorrido peninsular triunfara con cuadros que tenían por asunto a grandes catedrales españolas: Burgos, Segovia, Sevilla... La última, parece ser que la de mayor éxito, pues consta que recibió diversos encargos sobre el tema con distintas variantes, prueba inequívoca también de que la combinación del estilo cristiano por antonomasia, el gótico, con el islámico (la Giralda), satisfacía con creces el gusto de la sociedad burguesa europea, imagen que ya había sido ensayada por los artistas ingleses, R. Ford o D. Roberts, con el apoyo literario de Lord Byron, entre otros.

En ese contexto, las dos únicas estampas incluidas en el Álbum Metschersky sobre la Alhambra, no dejan de tener un carácter algo excepcional, pero ineludible como imagen orientalista y romántica difundida entre los círculos más cultos e iniciados, gracias a la singularidad de un conjunto realmente excepcional, cuyo palacio, pese a las alteraciones sufridas, constituía, y sigue siendo, lo más completo en su género conservado dentro de la arquitectura islámica. Como referencia obligada en un "tour" por España, pero muy reducida, las dos estampas elegidas comprenden una vista general y otra parcial del interior, tal vez la más representativa, el Patio de los Leones.

La primera de ellas ofrece una vista casi frontal del lado norte de la Alhambra, que cae sobre el valle del Darro, tomada prácticamente desde un punto a la misma altura en el Albaicín, frente por frente de la Alcazaba o extremo occidental de la Fortaleza, muy cerca quizá de la actual Plaza de San Nicolás, lo que permite abarcar las Torres Bermejas, otro bastión defensivo en la vecina colina del Mauror sobre el barrio de la Antequeruela, y parte de la ciudad y su vega, en tanto que por el extremo opuesto se percibe parte del Generalife, el que podría ser el desaparecido convento de los Mártires y el valle del Genil y Sierra

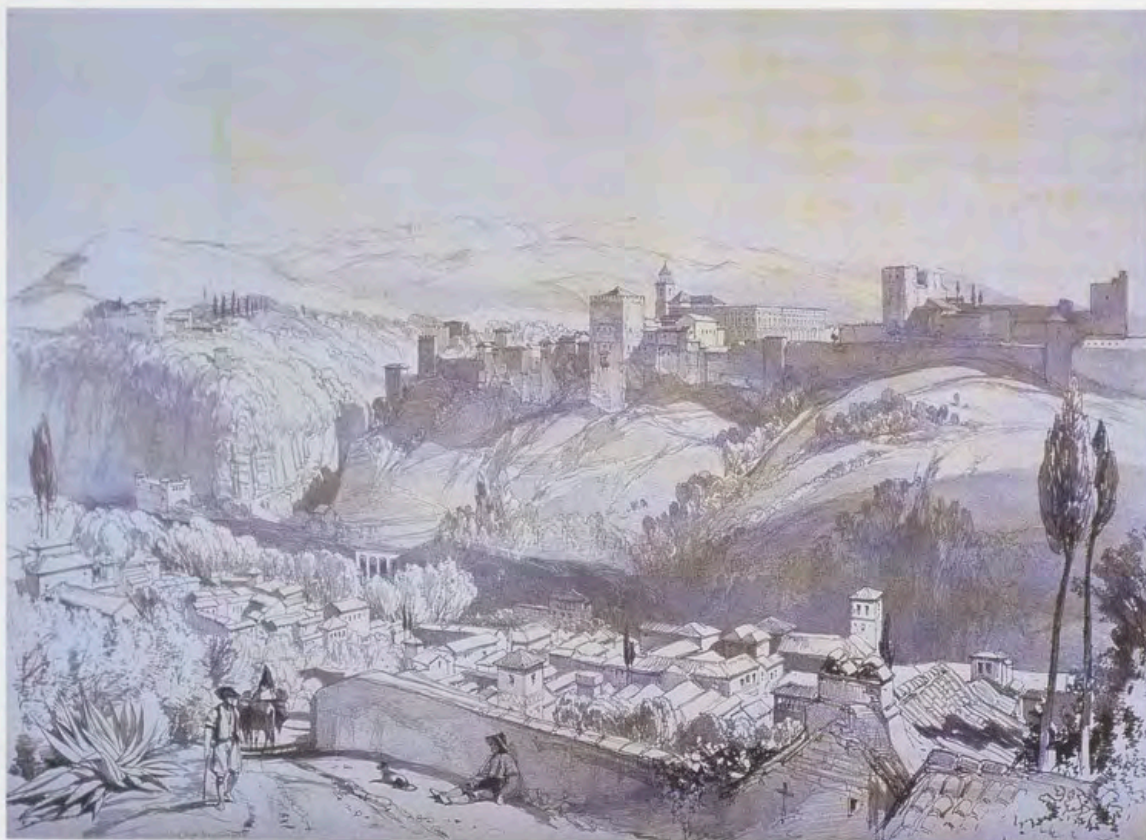
Nevada al fondo. El primer plano llama la atención por la ausencia de edificaciones, sólo el monte con vegetación y un ancho camino por el que desciende un típico personaje montado sobre un asno y dos mujeres, y al pie del mismo, junto al río, la iglesia de San Pedro y el que debe ser el convento de San Bernardo.

La vista no es demasiado frecuente entre la serie de estampas que conocemos de ese periodo, sí lo es, en cambio, tomada con mayor angulación y distancia, desde el Mirador de San Cristóbal, es decir, más hacia el Oeste, y alejada, de forma que recoge en primer término la muralla Cadima (la "vieja"), que cerraba el primitivo núcleo del Albaicín, a espaldas de donde debió dibujarse esta estampa, y de la que puede ser modelo la ofrecida por J. F. Lewis en sus *Spanish Sketches*, repetida por G. Vivian (*Spanish Scenery*). Por la perspectiva seguida por Eibner, había optado otro gran dibujante escocés, D. Roberts, primero en uno de los grabados que acompaña al volumen *The Tourist in Spain*, perteneciente a la popular serie del *Jenning's Landscape*¹⁰, y poco después, ampliada y con fantasiosa escenificación, en un cuadro de grandes proporciones: "The fortress of the Alhambra" (1834), encargo del Marqués de Lansdowne¹¹. Sin embargo, a diferencia de la estampa del alemán, en la pintura de Roberts toda la ladera del Albaicín aparece totalmente construida, si bien por

una tipología arquitectónica no muy ortodoxa, como las espadañas de los templos, imposibles de relacionar con Granada, o la misma terraza en primer término, recursos escenográficos muy propios del escocés, que alejan la composición de una realidad a la que se muestra más atento en su pequeño grabado incluido en el *Tourist...* Obra con mayor difusión, puesto que fue traducida y sus láminas copiadas en otros países, entre ellos Alemania. Es cierto que esta parte alta del Albaicín se encontraba por esas fechas mucho más despoblada de lo que hoy lo está, mientras que la parte baja, en torno al convento e iglesia, estaba macizada de construcciones según lo demuestra una fotografía de C. Clifford perteneciente al *Álbum de Recuerdos Fotográficos*, realizado con motivo de la visita de Isabel II en 1862, durante su viaje por Andalucía¹². Resulta significativo lo cercano de la fecha de realización, unos pocos años antes tan sólo la fotografía, y la coincidencia de enfoque, si acaso algo más elevado el punto de vista del alemán, que de este modo baja la línea de horizonte a la vez que comprime el conjunto alhambrense. En una palabra, consigue una vista más panorámica. Sin embargo, resulta inquietante la disparidad a la hora de representar deshabitada esta amplia zona del Albaicín, sobre todo cuando la fidelidad observada en la Fortaleza es muy notable y coincidente en conjunto y en detalle con la placa de Clifford.



Vista de la Alhambra, *Álbum del Príncipe A. Mestchersky*, Lámina 33, Real Biblioteca, Sig. VIII/6500, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



John Frederick Lewis, La Alhambra desde San Nicolás, estampa, *Sketchs of Spain*, Londres, 1835, Biblioteca y Archivo del Patronato de la Alhambra, Junta de Andalucía, Granada.

En efecto, la disposición de los volúmenes, excepto en sus proporciones, más esbeltas en Eibner por efecto de esa compresión de la imagen, coincide con el documento fotográfico; pero sobre todo son los detalles en las cubiertas de las torres, caso de las del Homenaje y Comares, a excepción del Cubo de la Tahona, cerrado en la foto de Clifford y sin cubierta en la estampa, lo que refuerza la fidelidad al objeto de Eibner, pues dicha cubierta debió desaparecer en el breve lapso de los cinco o seis años que median entre ambas imágenes, ya que en otra vieja fotografía fechada hacia 1890¹³ aparece también sin cubierta y en cambio mantiene, al igual que en el Álbum Metscherski, la cubierta sobre la torre de la Puerta de las Armas y el mismo perfil para la Torre de la Vela. El Palacio de Carlos V, por su parte, deja vislumbrar el orden y tipo de vanos, así como el plano de la portada destacado con un color más claro, en alusión al material de mármol con que está hecha. El cuerpo de la iglesia de Santa María y su esbelta torre o el volumen del Mexuar son igualmente verosímiles con el estado arqueológico que ofrecían en esos años. Todavía más, el fragmento de muralla que representa Eibner a media ladera de la colina de la Sabika, partiendo del acantilado que ofrece el monte por el desplome sufrido a finales del siglo XVI y que se prolonga hacia Occidente, elemento que no se percibe con claridad en la foto de Clifford, se corresponde por contra con toda precisión a la que muestra la fotografía antes citada de hacia 1890, atribuida al fotógrafo local R. Garzón, como también lo son las edificaciones apaisadas que corren pegadas a ella, prolongación del barrio de la Antequeruela.

Todo ello nos lleva a reflexionar sobre el problema de la fiel observación y la licencia artística en la estampa romántica, que tan acostumbrados nos tiene a manipulaciones o alteraciones de aquélla a favor del pintoresquismo. Cuestión en la que entra en juego el manejo de obras ajenas, desde plagios casi totales a préstamos específicos, y la aparición de la fotografía, que aún solventa mejor el aspecto documental de la realidad para poder actuar luego con un cierto grado de libertad a la hora de realizar la composición artística. El desconcierto que produce el acusado contraste entre el primer plano de la estampa y el fondo monumental y paisajístico de la Sierra y la Vega, creo que se debe a esta cuestión. La perspectiva desde la parte alta del Albaicín sirve de pretexto para que la vegetación dominante entonces allí oculte la parte baja de forma intencionada, enfatizando el camino abierto para colocar a los personajes típicos, contrapunto ineludible y tópico en las composiciones al uso. Una prueba o indicio de este proceso de manipulación del paisaje real nos lo brinda la comparación con una litografía inglesa y otra sacada de un daguerreotipo francés. La primera, "The Alhambra from San Nicolás"¹⁴, editada en Londres sin fecha, aunque debe datarse hacia mediados del siglo, ofrece una gran panorámica con un promontorio pelado en primer término, bajo el que se recorta el tejado de la iglesia, e incluyendo un puente o acueducto hacia el extremo de la izquierda. La segunda muestra la misma vista, si bien más fragmentada¹⁵. Aquí el primer plano lo ocupa el convento y la iglesia junto a otra edificación, pero rodeados de árboles, cuyas copas tapan parcialmente las cubiertas.



David Roberts, The fortress of the Alhambra, Colección Caja General de Ahorros de Granada.

Para ello ha jugado con la visión perspectiva desde un punto elevado y distante, diría que prácticamente desde la cima del Cerro de San Miguel, para así recoger entera la Alhambra con el fondo de Sierra Nevada y la Vega, dos elementos paisajísticos muy considerados por los viajeros románticos en su visita a Granada, y el conjunto de la iglesia y el convento en lo hondo del valle, recortados sobre el abrupto tajo del desprendimiento de la colina, como juego efectista de contraste entre arquitectura islámica y cristiana y entre arquitectura en sí y naturaleza.

La segunda estampa, "El Patio de los Leones", nos remite a una imagen más difundida, aunque no por ello menos interesante en cuanto a documentación, licencias y recursos artísticos. La obra tiene una fecha precisa, inscrita en el ángulo inferior derecho: 1866, y nos da una visión parcial del célebre Patio, la mitad del mismo correspondiente al lado occidental, tomando la referencia del palacio de Carlos V, cuya capilla asoma por el ángulo izquierdo y la luz de Mediodía que inunda el Patio. Con su prurito de atención a la realidad, Eibner se detiene con todo detalle en la fuente que ocupa el primer plano y da nombre al sitio, representada con las dos tazas con que contaba entonces, la segunda añadida en el siglo XVII, y el surtidor que se le puso en 1838¹⁶. La fuente, que no siempre manaba agua, lo hace en esta ocasión para resaltar, sin duda, un elemento clave en la concepción del jardín y de la arquitectura islámica, pero sobre todo con el efecto de surtidor, tan del gusto romántico como ajeno a la tradición árabe y particularmente nazari, donde el agua

fluye y se desborda sin ruido de las tazas. De todas formas el artista alemán modera la altura del surtidor, que era mayor según demuestra una fotografía de Clifford para el citado Álbum del Viaje Real de 1862.

Menos fidedigno resulta, por el contrario, el fondo, donde únicamente el citado volumen de la capilla responde con verosimilitud al estado que tendría en aquel momento. En cambio las construcciones adosadas a ella, que corresponden al llamado "Palacio" o "Cuarto" de Comares, sólo lo son de manera parcial. Se trata de dos volúmenes, ambos cubiertos de teja, uno más pequeño y de menor altura, y el otro que no puede ser nada más que el cuerpo correspondiente a la galería meridional del Patio de Arrayanes, destruido en parte para la construcción del Palacio del Emperador, sólo que aquí no se ve rastro de la arcada de la galería, al mostrarse cerrado por entero, y además más estrecho y corto de lo que en realidad es, pese a la deformación perspectiva. El primero de estos volúmenes se corresponde con la caja de escalera existente en el extremo oriental de la galería, apoyado sobre ella, aunque también entestaba sobre la capilla cristiana. Esto último, que en principio puede parecer la mayor inexactitud si se compara con otros documentos gráficos de la época, por ejemplo un dibujo de J. Lussy para el citado Álbum de la Vizcondesa de St. Priest¹⁷ o el alzado y corte transversal de la crujía oriental de Comares, realizado por el arquitecto y dibujante J.Ph. Girault de Prangey¹⁸, queda corroborado, sin embargo, por las fotografías de principios de siglo. Sí exagera Eibner, tal vez, la menor altura de esta



Richard Bentley, *The Alhambra from San Nicolás*, *estampa*, Castile and Andalucía, Londres, Biblioteca y Archivo del Patronato de la Alhambra, Junta de Andalucía, Granada.

caja, que no parece llegar al último piso de la galería, cuando las otras fuentes la elevan algo más; también el retranqueo con respecto a la galería es bastante acusado. Con todo, la *estampa* contribuye al mejor conocimiento de la Alhambra nazarí en una parte que ha sufrido reformas que han desdibujado su estado original. Así, hoy día, observamos en este punto concreto un leve retroceso con respecto a la línea de fachada de la galería, mucho menos acusado que en el dibujo de Eibner, pero este cuerpo se ha subido hasta la misma altura de aquella, quedando ambos cuerpos cubiertos por una misma cubierta, consecuencia de intervenciones modernas, algunas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX¹⁹, en busca de una uniformidad tendente a lograr composiciones formales muy definidas en contra del respeto a criterios arqueológicos a los que *estampas* como ésta ayudarían a fijar. Ya a fines del siglo XIX se quejaba Manuel Gómez-Moreno González de la tendencia vigente entre sus contemporáneos a buscar una ortogonalidad entre Leones y Comares en ese extremo suroriental ...“sin que les haga fuerza el ver tan escalonadas las partes del edificio hacia levante, donde seguramente no falta cosa alguna”²⁰. En efecto, una fotografía aérea de hacia 1920, a la que hacía alusión más arriba, deja ver este cuerpo escalonado y adosado e incluso con su cubierta rebasando el ancho de la crujía sur de Comares hasta tocar con la capilla -como en esta lámina-, eso sí, sin apenas descollar sobre la cubierta de la crujía oriental de Comares, perpendicular a este cuerpo, tal y como fielmente lo dibujó Girault de Prangey²¹.

Este último aspecto nos plantea otra cuestión relacionada con la *estampa* de Eibner: la cubierta que cierra toda la galería occidental del Patio, vertiendo aguas al mismo. En otras *estampas* de esos años, como la de Roberts para el *Jenning's Landscape* o la del Barón de Taylor²², muestran en este punto un muro con cubierta correspondiente a un piso alto, similar al del “harén” que vemos en la crujía sur de Leones, pero que aquí se correspondería a una vivienda abierta al Patio de Arrayanes, de la que aquí veríamos su trasera, en consonancia con el plano de Girault, sin

embargo el poco resalto dado por el arquitecto francés y la existencia de otra *estampa* anterior de hacia 1800, la de A. Laborde²³, muestran toda esta galería oeste de Leones cubierta a una sola vertiente y con un gran faldón, versión mantenida en esta vista de Eibner, y que ha sido defendida asimismo por historiadores especialistas actuales como la lógica y original, frente a las modernas soluciones dadas a esta crujía meridional de Comares (occidental de Leones) de doble vertiente²⁴.

Si con matices esta vista del Patio de los Leones muestra un indiscutible interés documental para el estudio arquitectónico de la Alhambra en lo que llevamos analizado, quedan no obstante otros puntos más discutibles. Se trata, por ejemplo, del vano de grandes proporciones abierto al fondo de la que debe ser Sala de Mocárabes, en eje riguroso con la Fuente, sólo parcialmente visible por la angulación del punto de vista, pero que denota una gran puerta y que sugiere fuera la entrada principal a este Patio y por tanto al “Cuarto” o “Palacio” de Leones. Dos personajes de pie junto a ella refuerzan esta idea. El vano se debe corresponder con el gran arco de medio punto que se abre en el Patio de Arrayanes, justo a esa misma altura, similar a otro que da paso a una estancia de idénticas características en el centro de esa misma crujía. Se trata de viviendas abiertas en ambos lados del patio. Modificadas con las transformaciones cristianas llevadas a cabo a raíz de la conquista y que tuvieron, entre otros objetivos, comunicar directamente los dos “Cuartos”, yuxtapuestos, pero aislados, en origen. Lo cierto es que el paso reconocido desde tiempos de los Reyes Católicos es el pequeño pasillo actual abierto a unos metros a la izquierda de este arco que comentamos, para lo cual se suprimió una escalera para acceder al segundo piso y así pasar directamente al Patio de los Leones por un extremo de la Sala de Mocárabes²⁵. No hay constancia, en cambio, en época Moderna, de que se horudara el muro de esa Sala por este punto central buscando el eje de la puerta mencionada, que coincidiría con el eje longitudinal del Patio de Leones. Sin embargo, esta idea, ilógica e inexacta en el contexto de la Alhambra

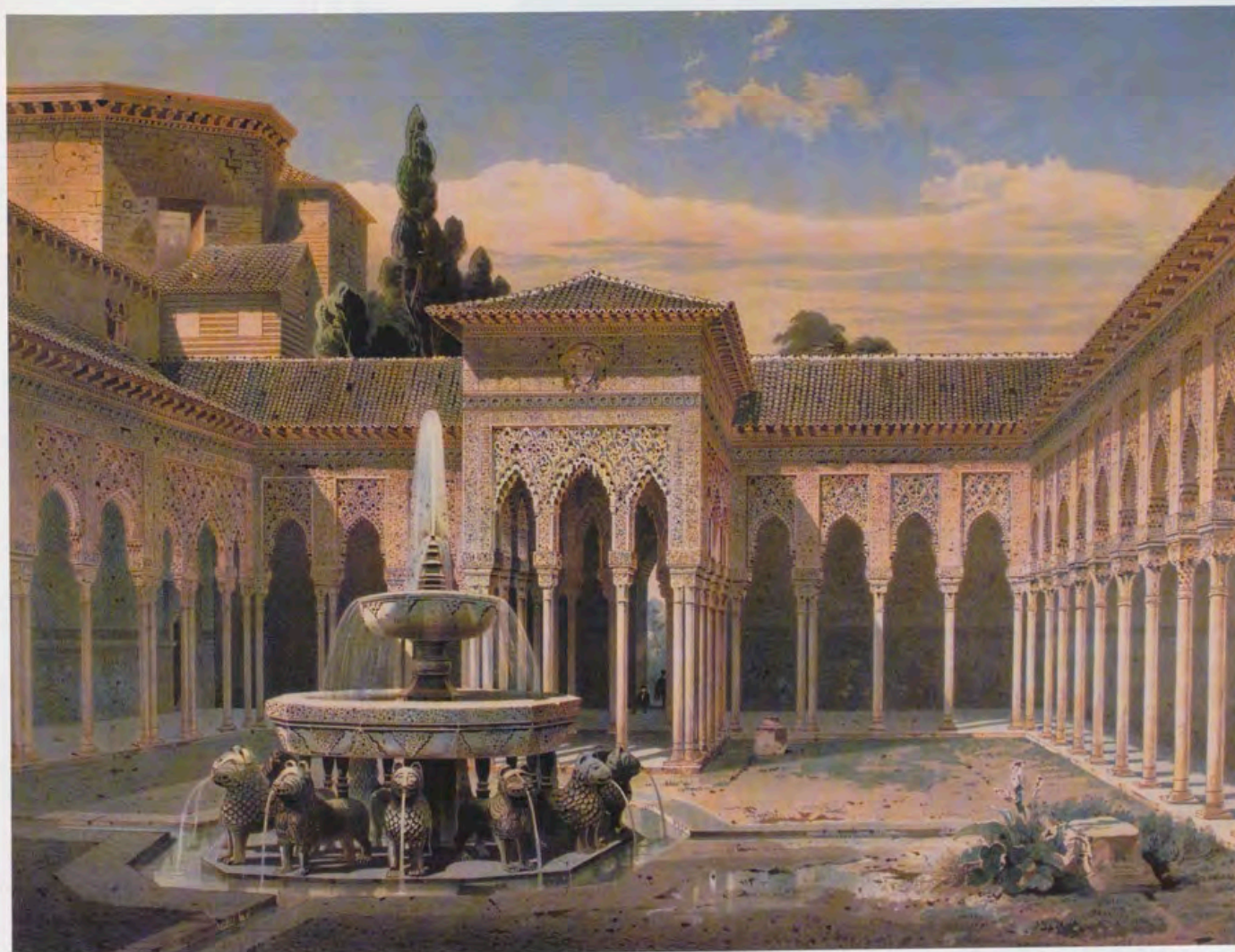
nazari, debió fascinar a los románticos, porque uno de los más serios conocedores de la arquitectura islámica entre estos viajeros, Girault de Prangey, compuso una estampa titulada "Entrada del Patio de los Leones" ²⁶, que representa un arco de mocárabes en primer término, a través del cual se ve la secuencia de espacios de la Sala de Mocárabes, el quiosco avanzando sobre el patio, el jardín, la Fuente y en último plano el quiosco frontero.

Lo que se vislumbra tras el vano es un jardín por la vegetación de arbustos subrayada por la copa de los árboles que asoman del tejado, próximo al ángulo sureste. Dicho espacio, evidentemente, no puede ser otro que el Patio de Arrayanes, pero aquí sí hay una común aceptación entre las estampas románticas de esos años (Lussy, Roberts, Lewis, Girault, Taylor...) en cuanto a la vegetación de este espacio, limitada a setos bajos en los dos parterres laterales y a lo sumo algunos naranjos, pero no cipreses, como se deduce del árbol que sobresale en la estampa de Eibner.

Sospecho que en esta mezcla de fidelidades y licencias con la realidad no habría que descartar interpolaciones

con otras imágenes tomadas por otros artistas de este Patio, cosa muy frecuente por otra parte en el proceso de reelaboración posterior de unos apuntes tomados generalmente con rapidez en una visita casi siempre corta, cuando no una interferencia directa con una obra de éxito consolidado. En este caso llama la atención la coincidencia de los árboles, forma y disposición, e incluso el vano abierto al fondo, con el lienzo pintado por E. Gerhardt, "Patio de los Leones", salvo que en el cuadro el sector representado es el opuesto, es decir, el lado oeste, que corresponde a la Sala de la Justicia, con un segundo cuerpo, visible en todas las estampas y que pertenece a la cubierta de las bóvedas con pinturas de esta Sala. Los árboles responden a la amplia zona que se extiende detrás del muro hacia los actuales jardines del Partal y el último término lo ocupa un cerro con fortificación, seguramente relacionado con la llamada "Silla del Moro".

Tampoco en el dibujo de los arcos de la galería del Patio de los Leones es absolutamente fiel. Así, en la panda derecha, lado norte, todos los arcos son iguales, apoyados sobre columnas aisladas, cuando en realidad, al igual que



Patio de los Leones de la Alhambra, *Álbum del Príncipe A. Mestchersky*, Lámina 32, Real Biblioteca, Sig. VIII/6500, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Eduard Gerhardt, El Patio de los Leones de la Alhambra a la luz de la luna, 1860, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie Munich and Kunstodia-Archiv ARTOTHEK, D- Weilheim.

en el lado opuesto, existe un primer tramo de tres arcos de "mitra" apoyados sobre columnas pareadas, que introducen un ritmo discontinuo. Por otra parte, esa serie de arcos son de medio punto peraltados, igual que los que se ven al fondo, en el lado oeste, y no con perfil de "mitra", como los dibuja todos, para conseguir un aire más orientalizable, error en el que también incurre el Barón de Taylor en una representación de este mismo Patio ²⁷, aunque en principio pareciera que fuera debido a la deformación perspectiva.

Por lo demás, el estado de abandono de los parterres del jardín, encharcado, con un capitel roto y matas de vegetación aisladas, coincide bastante con la visión ofrecida por Gerhardt en su cuadro homónimo, más deteriorado si cabe de cómo lo vieron la primera oleada de viajeros románticos, la de 1830, pese a que ya entonces acusaban la decadencia del esplendor perdido

...Sus fuentes han enmudecido y las bóvedas ligeras de sus galerías, así como sus mármoles desaparecieron -escribe Girault de Prangey-, pero también constituye el refugio más voluptuoso de este palacio mágico; cuatro avenidas bordeadas de rosales, de jazmines y de mirtos desembocan en la Fuente de los Leones, monumento eminentemente poético, en el que la rudeza y la singularidad de las esculturas contrasta fuertemente con el gusto y la gracia de todo lo que lo rodea; macizos de flores distribuidos aquí y allá perfuman el aire con los olores más suaves y

reemplazan las losas de mármol blanco que cubrían en otros tiempos toda la superficie del Patio ²⁸.

Lo poético para Eibner reside ahora en parte en el estado latente, si no de ruina, sí del impacto devorador del tiempo. Para ello recurre a destacar el efecto de la erosión en la superficie de los materiales constructivos, hábilmente resaltados por la proyección de una fuerte luz rasante, que perfila aristas vivas y crea agudos contrastes de luz y sombra. Y al final, esa calma intemporal, pese al correr del agua de la Fuente o los pictoricismos de las nubes y los árboles, que nos muestra una Alhambra solitaria y fosilizada. Un escenario para evocar o soñar.

Consecuente Eibner con su fama de pintor de arquitecturas, fiel observante de la realidad, hemos podido comprobar ese esfuerzo en estas dos estampas de la Alhambra, pero sin evitar caer tampoco en la imagen romántica, en gran medida acuñada y divulgada por la generación que le precede, y por la de sus coetáneos y compatriotas. A este respecto, las similitudes señaladas con la pintura de Gerhardt nos plantean la duda de hasta qué punto existe en estas láminas un tanto de observación personal y otro de apropiación de imágenes ajenas. Más aún, pese a la fecha concreta del dibujo del Patio, caben dudas de si realmente fue testigo presencial. Me ha resultado extraño no encontrar su nombre entre los visitantes de cierto relieve

que por aquellos años lo registraban al visitar el Monumento en los folios del Libro de Firmas que donó Dolgorouki, donde sí he localizado, por ejemplo, al pintor Franz Lenbach, en 1868²⁹, del mismo modo que inútilmente he tratado de ver el nombre del Príncipe Alexander Metschersky, mientras que sí aparecen los de otros nobles e ilustres viajeros, como el Duque de Macklemburg (1865) junto a un séquito diplomático de Prusia, o poco después, en 1869, el Secretario de la Legación de ese país en España, Bacon Leorma, con motivo de la visita del Rey de Baviera a Madrid³⁰. Por otra parte, en el conjunto del Álbum Metschersky ya hemos resaltado que las imágenes de la Alhambra son escasas y no especialmente admiradas entre todo el conjunto, como lo fueron las de las catedrales. Aun así, contando con los préstamos que pudiera haber recibido, estas dos estampas suponen una aportación al conocimiento del Monumento, de su historia arquitectónica, sin renunciar a su aportación al abundante catálogo de imágenes románticas de la Alhambra.

Notas

* Este trabajo se integra en el Proyecto AREA III (Archives of European Archeology), subvencionado por la Dirección General de Educación y Cultura de la CE.

¹ C. Bravo Villasante, "La imagen romántica de España en Alemania", en VV. AA. *La imagen romántica de España*, vol. I, Madrid, 1986, pp. 39-43.

² Véanse al respecto las Actas del Congreso organizado por la Universidad de Glasgow en 1994 con el título: *Romantics Geographics*, Glasgow, 1996.

³ Archivo de la Alhambra, desde ahora A.AH., *Álbum de la Alhambra*, I, 1829.

⁴ Sólo se han dado a conocer dos dibujos de la Alhambra, en P. A. Galera Andreu, *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, 1992, pp. 106-107.

⁵ Citados ambos por A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*,

Flores, 1944, vol. IV, p. 327. Y del mismo autor, *Suplemento al volumen de las divagaciones bibliográficas (1921)*, Madrid, 1930, p. 396, respectivamente. Para el viaje de Molbech, véase R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie de voyages en Espagne et Portugal*, Julio Ollero (ed.), Madrid, 1991, p. 230.

⁶ W. Von Gail, *Erinnerungen aus Spanien. Nach der Natur und auf stein gezeichnete skizzen aus den Leben in den provinzen Catalonien, Valencia, Andalusien, Granada und Castilien*, Múnich, 1837.

⁷ Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, vol.10, Leipzig, 1978, pp. 401-402.

⁸ Sobre esta imagen véase *Carlos V y la Alhambra*, Cat. Expo., P. Galera (com.), Alhambra, Granada, 2000, p. 269.

⁹ Thieme-Becker, 1978, p. 402 [op. cit. n. 7].

¹⁰ "La Alhambra desde el Albaicín" (dib. David Roberts, grab. E. Goodall, 120 x 190 mm), en Th. Roscoe, *The Tourist in Spain. Granada* (The Jennings' Landscape Annual), R. Jennings, London, 1835-1838.

¹¹ Hoy en propiedad de la Caja General de Ahorros de Granada. Sobre este cuadro véase VV. AA., *La Granada de David Roberts*, Caja de Ahorros, Granada, 1991.

¹² "Panorámica de la Alhambra tomada desde el Albaicín" (300 x 420 mm), en "Álbum de Recuerdos fotográficos de la visita de SS.MM. y AA.RR. a las Provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862", reproducido en *Imágenes en el Tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra 1840-1940*, Cat. Expo., J. Piñar (com.), Alhambra, Granada, 2003, p. 42.

¹³ Atribuida a R. Garzón, fotógrafo local, "Panorámica de la Alhambra desde el Mirador de San Nicolás", en *Imagen en el Tiempo...*, p.191 [op. cit. n. 12].

¹⁴ Litografía coloreada, s/f., London (Dickinson Brothers) sin más referencias, de propiedad particular, reproducida en R. Serrera Contreras, *El Darro y la Granada romántica*, Granada, 1990.

¹⁵ El daguerreotipo original: "Grenade" de N. Lerebours, "Excursions Daguerriennes vues et monuments les plus remarquables du Globe", en *Imágenes en el Tiempo...*, 2003, p.105 [op. cit. n. 12].

¹⁶ M. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, vol. I, Granada, 1892 (ed. facsímil, Granada, 1992), p. 62.

¹⁷ P. A. Galera Andreu, 1992, p. 107 [op.cit. n. 4].

¹⁸ J. Ph. Girault de Prangey, *Recuerdos de Granada y de la Alhambra*, Paris, 1836 (Barcelona, 1982), lám. XXX.

¹⁹ En 1964 se desmochó -en palabras de A. Fernández Puertas- la parte superior del muro exterior de Comares, según acuerdo tomado por el Patronato de la Alhambra en Acta de 30 de junio de ese año. Véase A. Fernández-Puertas, *La fachada del Palacio de Comares*, Granada, 1980, p. 24.

²⁰ M. Gómez-Moreno González, 1892, p. 59 [op. cit. n. 16].

²¹ J. Ph. Girault de Prangey, 1836, lám. XXX [op. cit. n. 18].

²² I. S. Taylor, Barón de, *La Alambra*, F. Didot, Paris, 1853, lám. III.

²³ A. Laborde, *Voyage pittoresque et de l'Espagne*, 4 vols. Paris, 1812.

²⁴ A. Fernández-Puertas, 1980, p. 24 [op. cit. n. 19].

²⁵ Véase M. Gómez-Moreno González, 1892, p. 57 [op. cit. n. 16] y J. Bermúdez López, P. A. Galera Andreu, *Guía oficial de la Alhambra*, Granada, 1998, p.100.

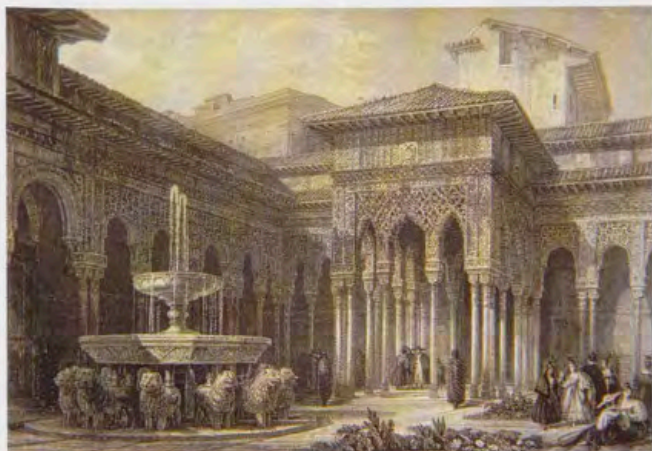
²⁶ J. Ph. Girault de Prangey, 1836, lám. IV [op. cit. n. 18].

²⁷ I. S. Taylor, Barón de, "Patio de los Leones en la Alhambra", en *Voyage pittoresque en Espagne, Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tángier a Tetouan*, Paris, 1826-1860.

²⁸ J. Ph. Girault de Prangey, 1836, p. 17 [op. cit. n. 18].

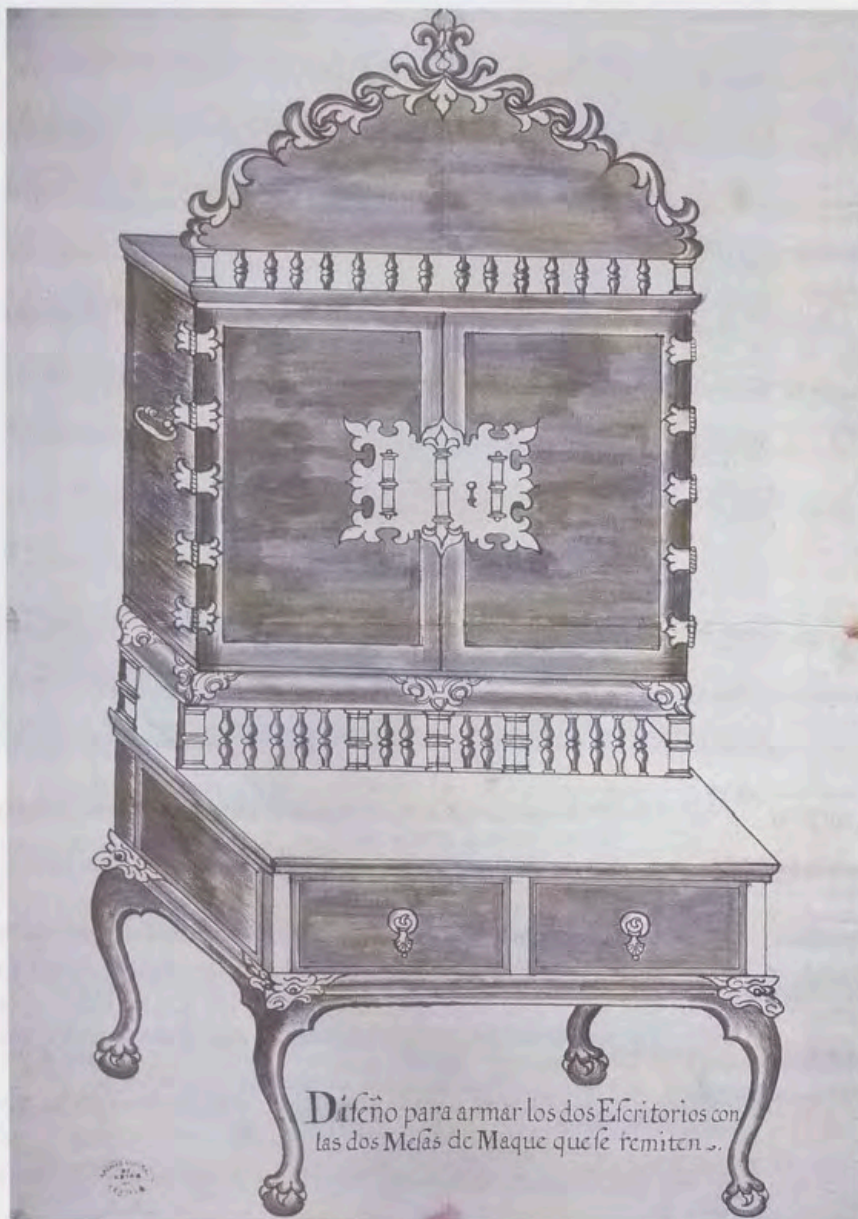
²⁹ A. AH., 1829, f. 242 [op. cit. n. 3].

³⁰ Ídem, fols. 247v. y 256v., respectivamente.



David Roberts, El Patio de los Leones, estampa, The tourist in Spain, 1837, Biblioteca y Archivo del Patronato de la Alhambra, Junta de Andalucía, Granada.

Notas y Documentos



Escritorio, Ministerio de Cultura, Archivo General de Indias, AGI. MP, Estampa 204.

Presentes para un Rey: regalos enviados desde Filipinas a Felipe V

Por María Mercedes Fernández Martín

La presencia de objetos de procedencia oriental en Europa se relaciona frecuentemente con la moda *chinesca* del siglo XVIII, época en la que alcanzó una gran difusión, y llegó a caracterizar muchos interiores rococó, destacando entre todos

los muebles de laca. No obstante, este tipo de mobiliario ya había sido ampliamente demandado en los siglos anteriores, sobre todo a partir de 1521, fecha decisiva en el desarrollo de las rutas comerciales con Oriente, convirtiéndose poco después Filipinas en el principal centro de este comercio interoceánico¹.

El interés por las piezas suntuarias de origen oriental se documenta en el reinado de Felipe II, el Rey coleccionista

que atesoró un gran número de obras procedentes de Asia, sobre todo a partir de la anexión de la Corona portuguesa, pionera en el comercio asiático. Igualmente la nobleza de fines del siglo XVI y los primeros años del XVII demandó un número considerable de objetos de procedencia oriental. A través de los inventarios conocemos las Colecciones que de estos productos se conservaban en los Palacios Reales y de la nobleza aunque, desgraciadamente, con el incendio del Alcázar madrileño en el siglo XVIII, desapareció la principal colección de muebles de este origen. Muchos fueron los objetos suntuarios demandados por los occidentales, entre los que cabe destacar las sedas, cerámica, abanicos, madreperlas, marfil, carey y, principalmente, piezas lacadas, entre las que se encontraban pequeñas piezas contenedoras con diferentes usos, como cajas, arquetas, cofres, baúles, escritorios y pequeños muebles que se fueron adaptando al gusto occidental. El interés que despertaron estos objetos de laca fue grande y desde fecha temprana se imitaron los modelos occidentales, como las cajas con tapa curva y, sobre todo, los escritorios o papeleras, ajenos a los modelos orientales. Los muebles lacados comenzaron a importarse con regularidad a partir del siglo XVII, y, en el siglo XVIII, el mueble lacado japonés se convertiría en una de las piezas más preciadas del mueble suntuario en Europa. Tal fue el interés que despertaron que pronto se imitó su técnica en Europa y América.

España no fue ajena a esta moda, máxime cuando el cambio de Dinastía reinante va a propiciar una renovación en los gustos que queda reflejada en la decoración de los nuevos Palacios de los Borbones, donde proliferó el uso de paneles de laca, llamados en España *charoles de la China*². El primero de estos Palacios en adaptarse al nuevo gusto fue el vetusto Alcázar de Madrid, del que desgraciadamente no hay rastro al incendiarse en la Navidad de 1734. A esta renovación siguió la decoración de otras residencias reales nuevas como el Buen Retiro y el Palacio Real Nuevo y otros Reales Sitios, entre los que destaca La Granja de San Ildefonso, Palacio predilecto de Isabel de Farnesio y lugar de retiro del melancólico Felipe V.

Notas y Documentos

Es abundante la información existente sobre la decoración de interiores y del mobiliario cortesano en tiempos de este Monarca ³. Cuando llegó a España, la decoración de los Palacios se componía de muebles sobrios y austeros, de clara tradición española, mezclados con algunas piezas de procedencia italiana, entre las que sobresalían las mesas de tapas de piedras duras, mientras que el Rey demandaba un mobiliario "a la francesa", acentuándose esta influencia a partir de 1712 cuando Ardemans es relegado por René Carlier como Arquitecto Mayor ⁴. No obstante, el nuevo matrimonio del Rey con Isabel de Farnesio propició una vuelta al estilo italiano, a la vez que fomentó la moda de los muebles de laca, muy abundantes desde el siglo XVII como objetos verdaderamente exóticos ⁵.

Además de estas piezas de laca existentes en el Palacio, hay que señalar que Isabel de Farnesio sintió una verdadera pasión por los objetos exóticos y, muy especialmente, por las lacas y porcelana, como atestigua la documentación que hace alusión al envío de lacas y a la presencia de charolistas en La Granja de San Ildefonso, bien para ejecutar nuevas piezas, o bien para la conservación o adaptación de las ya existentes. Bottineau hace referencia al cargamento de objetos orientales que, en 1719, el comandante de navío De Lage de Cueilly llevó desde Cádiz a La Granja de San Ildefonso, hecho que se repetiría con cierta frecuencia ⁶. Asimismo, está documentada la presencia de varios charolistas en Palacio en los primeros años de la década de los veinte. Destaca entre ellos Juan Fernández Guzmán, quien además solicitó la plaza de Ayuda de la Furriera, para conservar los muebles de los Palacios de los Reales Sitios y de los de Madrid ⁷. Del interés que tuvieron quedan pocos vestigios, debido en parte al incendio sufrido en 1918. Si en cambio se conservan las lacas que decoraban el antiguo dormitorio de los Soberanos que fueron reaprovechadas en su mayor parte de biombos antiguos. Desgraciadamente de las 453 piezas de laca, principalmente muebles y objetos de uso cotidiano inventariadas en 1746 y pro-

piedad de la Reina, sólo se conserva un arca de laca negra y una bandeja laqueada en rojo ⁸.

Abundando en la importancia que las piezas de laca en particular y los objetos orientales tuvieron en las Colecciones Reales, damos a conocer la relación de regalos y el diseño de un mueble-escritorio enviados a Felipe V por el entonces Gobernador de Filipinas Don Fernando Manuel de Bustillo Bustamante y Rueda en el año 1719, documentos que se conservan en el Archivo General de Indias de Sevilla ⁹. Aquel había sido nombrado Gobernador y Capitán General de Filipinas en 1708, pero no ocuparía el cargo hasta 1717, a la muerte de su antecesor el Conde de Lizárraga ¹⁰.

La situación que encontró Bustamante a su llegada a Filipinas no debió ser muy alentadora, debido a los desórdenes y al mal gobierno ejercido por su predecesor. El gobierno de Don Fernando Manuel de Bustamante y Bustillo se caracterizó por su lealtad hacia la Corona y el estricto cumplimiento de las órdenes recibidas. Fue un hombre autoritario y poco diplomático, lo que le llevó a enfrentarse abiertamente con las clases dirigentes del archipiélago y a morir, asesinado junto a su hijo, en el motín que se produjo por el cobro de impuestos llevado a cabo por el mandatario ¹¹. En su breve gobierno mantuvo una abundante correspondencia con el Rey, a veces acompañada de ricos presentes. Entre éstos destaca el envío de seis cajones, realizado, probablemente, en 1719, donde, entre otros regalos, lo obsequia con dos escritorios con sus respectivas mesas de laca *maki-e*. Los muebles fueron enviados desmontados en cuatro cajones de grandes proporciones, dos para las mesas y los otros donde se contenían los escritorios, barandillas y remates de los mismos, de ahí que se adjuntara un sencillo dibujo para facilitar su montaje.

El diseño que acompañaba a los escritorios es muy esquemático e incluso ingenuo y falto de proporción y servía para informar de cómo se debían armar

dichos muebles, con una leyenda aclaratoria donde se lee: *Diseño para armar los dos Escritorios con las dos Mesas de Maque que se remiten* ¹². El interés del mismo radica principalmente en lo escasos que son este tipo de dibujos, y más en concreto los referentes a piezas realizadas fuera de España. En él se aprecia el perfecto equilibrio entre las formas orientales, patentes en el escritorio propiamente dicho, y las occidentales, con una mesa en el más puro estilo occidental. De hecho el mueble responde al gusto de la época y en él se combina el escritorio propiamente dicho de forma cúbica, cerrado por dos hojas con grandes herrajes para la bocallave y las bisagras, de claro origen oriental, y asas laterales para su transporte. Se desconoce la compartimentación del interior, pero probablemente estaría formada por cajones, también lacados, de distinto tamaño con sus correspondientes tiradores metálicos. No obstante, el mueble responde al gusto europeo, al que se le ha colocado un remate en forma de copete, de perfil ondulado decorado con motivos vegetales y una barandilla abalaustrada en la parte inferior, que apoya directamente sobre la mesa. Ésta presenta patas cabriolé, modeladas en dos curvas, la de arriba convexa y la de abajo cóncava, formando una "S", con una rodilla muy marcada decorada con un motivo floral y terminadas en garra con bola, de clara influencia inglesa. En el frente presenta dos cajones con sus respectivos tiradores. Aunque no se refleja en el dibujo, en él se hace referencia a que es de "maque", término con el que se conocía la técnica del *maki-e*, por lo que responde a una laca de fondo negro con motivos ornamentales en varios colores, pero donde predomina el dorado ¹³. Estas piezas son muy abundantes en las colecciones inglesas. Se conservan algunos ejemplos de gran interés en el Victoria and Albert Museum de Londres, con mesas decoradas con una profusa talla de gran pesadez. En España encontramos algún ejemplo en colecciones privadas, como un costurero existente en Santillana del Mar, el cual conserva en su interior todos los útiles de costura trabajados en marfil. De similares característi-

Notas y Documentos

cas, pero fechado igual que el anterior en el siglo XIX, es el escritorio que se encuentra en el cuarto de dormir de los Reyes, o *chambre du lit*, en el Palacio de La Granja de San Ildefonso, estancia decorada por Juvarrá al más puro gusto oriental¹⁴. Este tipo de mobiliario iba destinado principalmente para los interiores femeninos y evolucionó a mediados del siglo XVIII en el llamado *bonheur du jour*, convirtiéndose en uno de los muebles más característicos del estilo Rococó.

Acompañando los dos escritorios, Bustamante envió al Rey otros "frutos del país". Entre estos había dos baúles, también de *maki-e* dorado. Éstos estaban decorados con figuras de piedra, que, según la memoria que acompañaba a los regalos, estaban pegadas sobre el *maki-e*. Las piezas debían ser de un gran exotismo y de las que no se tiene constancia en las Colecciones españolas, desconociéndose la técnica utilizada. Estos baúles contenían a su vez piezas tejidas, entre las que se incluían varias colgaduras de cama. Una de ellas era de chita muy fina, término que se aplica en México a un tejido de mallas o redécilla. A juego con la colgadura de cama se enviaba también otra de sala, con doce sillas y doce taburetes que deben hacer referencia a las fundas para las mismas, todo a juego con la pieza de la cama. Los tejidos se completaban con colchas y paños de manos en seda de colores con bordados de flores y de montería, así como dos piezas de gasa muy fina¹⁵ y dos quimonos de raso bordados de seda de colores, uno azul y otro blanco, los dos con temas de montería, término genérico que se aplica a los temas figurativos en el siglo XVIII¹⁶. En otro cajón se enviaban otros dos baúles de laca compañeros a los anteriores, con cinco petates bordados y otros "bordados de distintas labores y hechuras". Este interés por los textiles orientales se prolongó durante todo el siglo XVIII y buena parte del XIX, sobre todo con los llamados *pequines* o tafetanes de seda pintados¹⁷.

El envío del Gobernador se completaba con otros objetos de gran valor y de un marca-

do carácter suntuario, como un espadín de oro esmaltado en verde y un bastón de filigrana de oro, ambos con un diamante labrado con facetas cuadradas o jaquelado en el pomo¹⁸; un vaso de unicornio, guarnecido de oro de filigrana, posiblemente cuerno de rinoceronte, muy apreciados en la época, así como dos colmillos de marfil. Al cuerno de rinoceronte se le atribuían propiedades mágicas desde la antigüedad y a sus poderes afrodisíacos se le unía también la propiedad de detectar los venenos, incluso el de hacerlos inocuos, por lo que la fabricación de recipientes en este material fue muy abundante y constituían un regalo muy apreciado para los altos dignatarios. Asimismo, se incluían seis tibores compañeros, de poco menos de un metro de altura¹⁹, de loza muy fina, realizados en Japón y pintados "de todos colores" y dorados, que correspondería a piezas de porcelana Imari²⁰, cuya producción coincide con el periodo Edo (1603-1867) que se caracterizan por la variedad de colores que utilizan y con una decoración asimétrica y recargada, dejando grandes zonas en blanco. Con ellos se enriquecía la Colección de la Reina, quien tenía un gran interés por la porcelana oriental. En su testamento se recogen más de 50 piezas de diferentes tamaños. Se conservan buenos ejemplos en las Colecciones Reales²¹.

Por último, Bustamante remitió al Rey dos botes medianos conteniendo té, probablemente de cobre esmaltado, recipientes que fueron exportados a partir del siglo XVIII, cuando en Occidente se extendió la moda de tomar infusiones consideradas de origen exótico. Para completar el envío mandaba una escribanía de laca que contenía pepitas de cabalonga, planta que se empleaba como febrifugo, también llamada en México y Cuba "haba de San Ignacio".

Estos regalos tan variopintos avalan el interés que mantenían las Cortes europeas por los productos exóticos, lo que propició la difusión por toda Europa de las *chinoiseries* o *chinerías*, difundándose principalmente por las compañías mercantiles, sobre todo por las de las Indias

Orientales de Holanda e Inglaterra que operaban desde el siglo XVII. Además, estas adquisiciones testimonian un doble sentir de los Monarcas. En primer lugar el interés por atesorar piezas de gran belleza y exotismo y, en segundo lugar, porque contribuían a la magnificencia real y a su prestigio.

Apéndice

I.G.I. Filipinas, 132. Cartas y expedientes del Gobernador de Filipinas. Años de 1720 y 1722.

Memoria del Regalo que el mariscal de Campo Don Fernando Manuel de Bustillo Bustamante y Rueda Gobernador y Capitán General de las Islas Philipinas, remite al Rey Nuestro Señor (Dios le Guarde) de los frutos del Paiz con que haze recuerdo de su filial amor

Primeramente Un Caxon número 7 de una bara y tercia de largo y una bara y sesma de ancho, y media bara de alto, con un escritorio grande de Maque mui fino del Japón

Otro Caxon número 8 de los mismos tamaños y con lo mismo que el antecedente

Otro Caxon número 9 de los mismos que el antecedente con una Mesa de Maque mui fino del Japón sobre que se arma Un escritorio y con sus dos caxoncillos, sus pies, con las perillas y barandillas del escritorio y el remate del escritorio

Otro Caxon número 10 de los mismos tamaños y con lo mismo que el antecedente

Otro Caxon número 21 de Una bara y quatro de dos de largo, tres quartas de ancho y tres quartas menos dos dedos de alto, con dos Baules de maque fino del japón grandes, uno dentro de otro dorados y con unas figuras de piedra, pegadas sobre el maque con lo siguiente

Una colgadura de cama de Chita mui fina

Una colgadura de Sala de Chita mui fina, compañera de la cama

Notas y Documentos



Papelera-costurero, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.

Notas y Documentos

Doze sillas de Chita compañeras de la cama

Doze Taburetes de Chita Compañeros de la cama

Otra colgadura de cama que se compone de quatro piezas de soes? Verdes con flores de seda

Una colcha de esterlinga bordada de seda de colores de monterías

Seis paños de manos bordados de seda de colores

Dos piezas de Gaza mui fina

Un espadín de oro de realce esmaltado de Verde, hechura demacan (*sic*) con un diamante jaquilado en el pomo

Un Bastón de filigrana de oro con el puño esmaltado y en el un diamante jaquilado

Dos Quimones de raso liso bordados de seda de colores, el Uno azul colchado con algodón y forrado y el otro blanco y ambos de montería

Un vaso de Unicornio guarnecido todo de oro de filigrana

Dos Botes medianos llenos de Cha

Una escribanía de maque llena de Pepitas de Cabalonga

Otro Caxon número 22 con los mismos tamaños que el antecedente con dos baules de maque fina del Japón Compañero de los de arriba con cinco petates bordados, labrados de distintas labores y hechuras

Dos colmillos de marfil el uno de dos baras tres cuartas y tres dedos de largo y de buelo en redondo media bara menos un dedo que pesa noventa y seis libras y quatro onzas

Y el otro colmillo dicho tiene dos baras y media de largo y media y quatro dedos de buelo en redondo que pesa ciento y doze libras y media netas

Con esta va el diseño de los dos escritorios para que por el se armen

Seis tibores Compañeros de losa mui fina deel Japón pintados de todas colores y dorados de una bara de alto

continente americano desde Filipinas, subió por las costas de Japón para encontrar las corrientes favorables al tornaviaje. De la ciudad de Acapulco, en Nueva España, zarpaban entre dos y cuatro veces al año los galeones, que tornaban repletos de mercancías desde el puerto de Manila, sirviendo la ciudad de Veracruz de puente comercial entre Europa y Asia, pues era desde esa ciudad atlántica de donde partían hacia España. Véase al respecto el Cat. Expo. *El Galeón de Manila*, Madrid, 2000.

² El *Diccionario de Autoridades* de 1726 da la siguiente acepción al término charol: "Barniz que de cierta goma de China y Japón hacen los Chinos, lustrosísimo, duro y vistoso. Resiste al agua, y a toda inclemencia, y solo se deshace al fuego, sin el qual es de larguísima duración. Son mui estimadas las piezas guarnecidas de este betún. Y aunque los Ingleses y Holandeses han intentado contrahacerle con la misma goma, que han trahido de Oriente, no han conseguido la perfección, ni el lustre, ni en la duración". Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, (ed. facsimil), Madrid, 1990, tomo I, p. 310.

³ J. J. Junquera Mato, "Mobiliario en los siglos XVIII y XIX", en *Mueble Español. Estrado y dormitorio*, Madrid, 1990, pp. 133-161; Y. Bottineau, *El arte en la corte española de Felipe V*, Madrid, 1986; M^a S. García Fernández, "Mobiliario de Felipe V: el Real Sitio de San Ildefonso", *Reales Sitios*, núm. 144, Madrid, 2000, pp. 26-37.

⁴ J. J. Junquera Mato, 1990, p. 146 [op. cit. n. 3].

⁵ La abundancia e importancia que tenían queda constatada en la factura presentada en 1729 donde, entre otras obras de carpintería y mobiliario del Palacio del Real Sitio de San Ildefonso, se reseñan seis cabezas de leones para pies de cofres de charol existentes en Palacio. Cfr. M^a S. García Fernández, 2000, p. 31 [op. cit. n. 3].

⁶ Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, p. 521.

⁷ M^a S. García Fernández, 2000, p. 35 [op. cit. n. 3].

⁸ Número de Inventario del Palacio de La Granja de San Ildefonso 10019774 y 10019773, respectivamente. Cfr. M^a S. García Fernández, 2000 [op. cit. n. 3].

⁹ Archivo General de Indias, desde ahora AGI, M. P. Estampas, 204 y Filipinas, 132. Cartas y expedientes del Gobernador de Filipinas, Años de 1720 y 1722. Asimismo, en Filipinas, 213 se solicita información al sobrino del difunto Gobernador sobre la correspondencia y el envío de unos cajones que había realizado aquel desde Filipinas para el Rey.

¹⁰ Su casa solariega se conserva en Corvera de Toranzo y fue declarada Bien de Interés Cultural en 1992, como modelo de la arquitectura noble montañesa. En la actualidad lleva el nombre de su propietario, el General José Díaz de Villegas Bustamante, descendiente del linaje fundador.

¹¹ C. Parejón Parody, *El gobierno en Filipinas de don Fernando Manuel de Bustamante y Bustillo (1717-1719)*, Sevilla, 1964.

¹² Papel, tinta y aguada, 42 x 32 cm.

¹³ Este procedimiento decorativo consiste en sobreponer a la superficie de madera varias capas muy finas de *Rhus vernicifera*. La técnica más utilizada, o al menos la más frecuente para la exportación, es la laca de fondo negro -*urushi*- sobre el que destacan los motivos decorativos que se realizan con diferentes técnicas, siendo la más frecuente la consistente en espolvorear oro o plata sobre la superficie húmeda, pulimentándose una vez seco con carbón vegetal, técnica conocida como *maki-e*.

¹⁴ Si se compara con el diseño del AGI, éste carece de la balaustrada que apoya sobre la mesa, y el copete superior es diferente. Se puede fechar unos años más tarde. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Planta principal, Gabinete de Espejos, PN, Inv. n^o 10025542.

¹⁵ Habitualmente se denomina gasa a cualquier tejido muy fino y casi transparente, pero, desde el punto de vista técnico, la gasa es un tejido muy consistente a pesar de que aparentemente se trate de una tela muy ligera.

¹⁶ También se hace mención a otra colcha de esterlinga bordada, término que no he podido precisar, pero que podría aludir a esterlín, aquella tela de hilo, de color, más gruesa y basta que la holandilla, usada generalmente para forros de vestidos.

¹⁷ P. Benito García, "Tejidos y bordados orientales en las colecciones reales españolas", en Cat. Expo. *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, 2003. Para la pervivencia durante el siglo XIX de los tejidos orientales por parte de la Corona, véase el artículo de la misma autora "Una colgadura de cama bordada en China para el rey Francisco de Asís", *Archivo Hispalense*, n^o 252, 2001, pp. 29-35.

¹⁸ En el inventario de los bienes de Felipe V, realizado a su muerte en 1747, se hace alusión a un número considerable de colgaduras y cortinas que se habían quemado en el incendio de 1734. Asimismo, está inventariado un bastón con un pomo con cristal jaquelado. Archivo General de Palacio, Registro (Testamentaria), Libro 247 y 248.

¹⁹ Tenían una altura de una vara que corresponde a 835,9 mm.

²⁰ El nombre de Imari procede del puerto japonés desde donde se comercializaban. Los ejemplos más notables se fechan en los primeros años del siglo XVIII.

²¹ Para más información sobre la faceta coleccionista de Isabel de Farnesio, véase T. Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, Madrid, 2002.

Notas

¹ La ruta se consolidó a partir de 1565. El fraile agustino Andrés de Urdaneta, conocedor de las corrientes marítimas que permitían el retorno al

Notas y Documentos

Una serie de retratos de Nodrizas Reales

Por Magdalena Illán Martín e Inmaculada C. Rodríguez Aguilar

El Alcázar de Sevilla acoge en una de sus estancias un conjunto de obras procedentes del Palacio Real de Madrid, que fueron depositadas por el Patrimonio Nacional en el edificio sevillano con anterioridad a 1916¹. Se trata de una serie de retratos femeninos de estilo romántico, realizados entre 1852 y 1866 por el pintor Bernardo López Piquer y que representan a cinco de las nodrizas que tuvieron a su cargo la crianza de los hijos de la Reina Isabel II².

El hecho de encargar una serie coherente de retratos protagonizados por las nodrizas reales a uno de los pintores más relevantes de la Corte española, la propia envergadura y gran formato de estas obras o la presencia de los exuberantes marcos neoclásicos en los que se insertan³, obligan a inquirir sobre la importancia de estas mujeres dedicadas al *servicio de lactancia*, también denominadas *amas de cámara*.

La figura de la nodriza en la Corte española

Las noticias más antiguas que documentan la existencia de estas nodrizas en la Corte española se corresponden con el reinado de Felipe II, donde trabajaron al servicio de Isabel de Valois y de Ana de Austria⁴. Durante el siglo XVIII⁵, en todas las Cortes europeas estaba presente la figura de la nodriza y, siguiendo los preceptos de Rousseau⁶, se prefería, para desempeñar este puesto, a mujeres procedentes de ámbitos rurales, donde se suponía que, al estar en un contacto directo con la naturaleza, su leche sería mucho más pura y sana que en el ámbito urbano. Por ello la alta burguesía francesa y alemana, en un período en el que pretendía emular a la nobleza, y en el que se impone un carácter indecoroso y de profundo hastío por parte de la mujer, como madre, a la crianza de sus

hijos, éstos eran enviados al campo, donde eran cuidados por una nodriza del entorno rural; posteriormente, preferirían el desarrollo de la infancia en la casa familiar, siendo las nodrizas, igualmente del ámbito rural, las que se trasladaban a la misma⁷.

En la España de mediados del siglo XIX, sigue estando presente esta teoría que obliga a buscar a las nodrizas entre las mujeres rurales, especialmente del norte del país: nodrizas pasiegas, burgalesas y manchegas⁸. Frente al tratamiento que dichas nodrizas recibirían en el seno de la Corte española, en el ámbito burgués eran, generalmente, *insultadas, despreciadas, y el valor económico de su trabajo, olvidado*⁹, siendo relacionadas con una población emigrante y superviviente que aceptaba sin alternativas las imposiciones de la clase burguesa¹⁰.

En el ámbito de la Corte española las nodrizas eran buscadas por los Médicos de Cámara de Isabel II semanas antes del nacimiento de los Príncipes¹¹; la búsqueda era ardua y extensa; eran numerosas las mujeres que pretendían el puesto de *ama de cámara* o de *ama de retén*, que habría de sustituir a la primera. La selección se llevaba a cabo a partir de informes médicos y de apreciaciones sobre la idoneidad de la elección, basadas en su fortaleza física, su aspecto amable y hasta en su altura o fealdad; incluso se consideraba que la transmisión del alimento a través de una persona ajena a la familia del Infante podía conllevar algún tipo de afección física o psíquica al lactante¹². Se trataba de mujeres jóvenes -entre 22 y 28 años-, que hubieran tenido un hijo recientemente y que estuvieran casadas. Por ello se exige una carta de autorización por parte de los respectivos maridos¹³. Para estas mujeres desempeñar el puesto de *ama de crianza* en la Corte suponía resolver por completo sus problemas económicos, a lo que habría de sumarse un cambio drástico en su existencia cotidiana, que se materializa en pasar de vivir en ámbitos rurales de provincias a formar parte de los círculos cortesanos más allegados a la Monarquía; y no sólo eso, sino que, como res-

ponsable de la crianza de los futuros Monarcas, estas mujeres recibían todo tipo de atenciones por parte de los Reyes, como el pago de sueldos desorbitados, regalos económicos, pensiones vitalicias¹⁴ o, relacionado con esta serie de pinturas, una vez terminado su servicio, permanecer en la Corte formando parte de la galería de retratos cortesanos¹⁵.

Especialmente destacable fue la relación que la Reina Isabel II¹⁶ mantuvo con las referenciadas, ya que se hallaba especialmente sensibilizada por el tema de la crianza de sus vástagos por su condición de mujer, aunque, por supuesto, la Soberana comulgara con la llamada "moda maldita"¹⁷ impuesta desde antiguo en las más altas clases sociales españolas, que veían un inconveniente en la "esclavitud de la lactancia materna", por lo que se imponía la compleja y delicada tarea de escoger a la candidata ideal, labor que se encomendó a médicos y militares de la Corte, como si de una pequeña razón de Estado se tratara. Tras su elección, la nodriza se insertaba en la compleja estructura profesional de la Corte, vinculada a la figura de los Príncipes¹⁸. Su trabajo consistía en amamantar al Infante que tuviera a su cuidado personal durante, aproximadamente, dos años; para ello debía abandonar la crianza de sus propios hijos y dedicarse por entero a la lactancia del posible heredero o heredera, siendo sustituida, si llegaba a perder la leche, por la denominada *ama de retén* o *nodriza entretenida*. Por lo tanto, su trabajo se limitaba a potenciar la imagen de la mujer como madre, vinculada al ámbito doméstico y dedicada a la crianza de los niños. Por ello la formación profesional de las nodrizas era obviada desde el primer momento, es más, se preferían mujeres de entornos rurales y sin nivel formativo, cuyo carácter *incontaminado* potenciaría la pureza y salubridad de su leche. Se trataba de mujeres analfabetas que, sólo en escasas ocasiones, lograban en la Corte aprender cierta educación en lo que a modales se refiere, mientras la formación cultural e intelectual quedaba completamente vedada para ellas. Así, desde el punto de vista sociológico, las mujeres que desempeñaban el cargo de *ama de*

Notas y Documentos

cria de los Infantes españoles no dejaban de desempeñar actividades que siguen relacionándola con las funciones a las que estaba adscrita la mujer -la crianza y cuidado de los hijos-, por lo que, a pesar de la valoración que tendría su figura en el ámbito cortesano, sin embargo se trataba de una valoración de carácter simbólico alejada del marco profesional.

Bernardo López Piquer

El autor de esta serie de pinturas queda integrado en una "saga" de pintores que, aunque cultivadores de otros géneros pictóricos, fueron adscritos a la Corte española en calidad de retratistas, debido a la valoración que los Monarcas hicieron de sus trabajos -siempre llenos de un marcado realismo en los aspectos físicos, aunque algo lisonjero según los casos- sobre todo, por su riguroso academicismo y su dedicación a un exhaustivo descriptivismo que permitía la captación del ambiente lujoso y elegante que predominaba en Palacio.

Los primeros retratistas reales de este siglo, José de Madrazo (1781-1859) y Vicente López Portaña (1772-1850), Pintores de Cámara de Carlos IV y Fernando VII, y progenitores de los dos grandes de la época isabelina, reúnen en la trayectoria de sus vidas una serie de coincidencias en la ostentación de cargos y beneficios que luego se repetirán en sus hijos, Federico de Madrazo (1815-1894) y Bernardo López Piquer (1800-1874). Así, fue común en todos ellos ser nombrados Pintores de Cámara, profesores de pintura de varios de los miembros de la Corte o pertenecer a la Academia de San Fernando, ejerciendo como profesores en dicha institución para, posteriormente, ser nombrados Directores de la misma; siendo por todo ello laureados por el Soberano con importantes condecoraciones. Pero, lo que en gran medida les equipara es la producción de retratos de todo tipo de personalidades de su época que llevaron a cabo, materia en la que fueron, generalmente, notables y prolíficos¹⁹, estando encuadradas sus obras dentro del más puro estilo romántico academicista.

Bernardo López Piquer, pintor valenciano identificado como pintor de historia, fue, en primer lugar, discípulo de su padre y, posteriormente, de la Academia de San Fernando de Madrid, de la que llegó a ser Director en 1844, abriéndole sus puertas la de San Carlos de Valencia en 1849. En 1853 fue nombrado Pintor de Cámara por la Reina Isabel II, impartiendo además clases al Infante Don Sebastián, a los hijos del Infante Don Carlos, al Rey Don Francisco de Asís y a la Infanta Doña María Luisa Fernanda. Así, nuestro pintor bebió artísticamente de las fuentes de su padre y, aunque participa de sus mejores cualidades, carece de la factura absolutamente minuciosa y detallista, el dibujo seguro y la facilidad para la composición que caracterizaron e hicieron tan famoso a éste; igualmente sus retratos carecen de la elegancia, veracidad de expresión y parecido físico que Federico de Madrazo llegaba a lograr en sus obras²⁰.

Entre los numerosos retratos que Bernardo López Piquer realizó de los miembros de la Casa Real merecen citarse, por su relación con el contexto que abordamos, el ecuestre de Isabel II, los protagonizados por el Rey Don Francisco de Asís, la Infanta Doña Isabel de Borbón -siendo Princesa de Asturias- vestida de maja y vestida de pasiega, los de las Infantas niñas Doña María del Pilar Berenguela y Doña María Paz Borbón y el del futuro Rey Don Alfonso XII niño en brazos de su primera ama Dolores Marina²¹. Dicha obra, firmada y fechada en 1858, es una pieza de una mayor envergadura, con un tratamiento compositivo más complejo, en la que se recogen ambas figuras en una lujosa estancia palaciega.

La serie de retratos de Nodrizas Reales²²

Los "pintorescos y vistosos retratos" que nos ocupan, -como muy bien los definió Tormo- participan de un conjunto de características comunes, aunque también pueden apreciarse en ellos una serie de diferencias que nos indican la propia evolución estilística que, a lo largo del tiem-

po, experimentó su autor. Se trata de piezas en forma de óvalo que acogen retratos a tamaño natural de las figuras femeninas, representándose la fisonomía de las mismas en los tres cuartos de su totalidad; muestran a las efigiadas en primer plano, desarrollándose tras ellas un dilatado y profundo paisaje de honda perspectiva. Las protagonistas están ataviadas con originales vestidos creados en Palacio y denotativos de su puesto, demostrando una serena actitud de pose, algo forzada. El autor mostró claramente en esta serie el deseo de individualizar a las protagonistas a través de la adición en su vestimenta de complementos de sus indumentarias locales y la inclusión de paisajes de sus geografías natales; son representadas como simples y dignas mujeres, sin evidenciar sus relaciones con la Casa Real, es decir, fuera de las estancias palaciegas y sin el Infante lactante de cuya alimentación y cuidados debían hacerse cargo, efigiándolas como dignas señoras e igualándolas en su tratamiento pictórico a cualquier noble dama de la Corte.

Estilísticamente, en general, puede apreciarse en todas las piezas un gusto por el pormenor en la descripción de los detalles muy cercano a Vicente López, aunque sin caer en lo exacerbado, posiblemente por una menor destreza técnica del autor en relación con su padre, o por un menor deseo de complicación compositiva, estando más acertada, sin embargo, la aplicación cromática, en la que se superan los característicos agrios tonos de su progenitor. Aun así, puede apreciarse un colorido muy apagado o tamizado en relación a otras obras de este tipo ejecutadas por Federico de Madrazo, adoleciendo además de la elegancia que era inherente en sus retratos, como ya se ejemplificará más adelante.

Retrato de Agustina Larrañaga²³

Inscripción en el reverso:

María Agustina de Larrañaga y Olave, de edad de veintitrés años, natural de la villa de Motrico (Guipúzcoa), nodriza de S. A. R. La Serma. Sra. Princesa de

Notas y Documentos

Asturias Doña María Isabel Francisca de Asís, hija de SS. MM. la Sra. Doña Isabel II, Reina de España, y de su augusto esposo Don Francisco de Asís, de cuya Real Orden se ejecutó este retrato. Agosto de 1852.

Dicha ama de cría resultó elegida nodriza del segundo vástago real, antes de que éste naciera y después de una ardua búsqueda por las provincias vascas, Barcelona, Santander, Zaragoza y Navarra, a la que se comprometieron tres médicos de la Familia Real y el Marqués de Rozalejo, siendo un hallazgo particular del Doctor Pedro Gilly. En enero de ese año 1851, había alumbrado un varón sano y robusto, dando informes favorables sobre sus ascendentes, salud y conducta de soltera y de casada tanto el párroco como el alcalde de su pueblo. Dicha mujer empezó a ejercer su función después del nacimiento de la Infanta -entonces Princesa de Asturias-, acaecido el 20 de diciembre de 1851, hasta mayo de 1854, trabajando como niñera durante los últimos meses. La Reina, muy satisfecha con sus servicios, consideró oportuno un incremento en su sueldo y en la pensión vitalicia que posteriormente se le otorgó y que llegó a disfrutar también su hijo como hermano de leche de la Infanta, quien mantuvo con Agustina, de por vida, una relación de cariño y cordialidad. Es sabido que, con motivo de su despido, la Reina le obsequió con sesenta mil pesetas y una botanadura de diamantes entre otros valiosos objetos. De vuelta a su localidad, y hasta su muerte -ocurrida en 1909-, se desenvolvió con costumbres y atuendos de señora, conservando cierto aire de prestancia y distinción que ciertamente habría adquirido en su paso por la Corte.

La pieza que la representa en esta serie nos la muestra en primer plano, como una mujer de robusto porte, con mirada hacia el frente, -aunque su cuerpo quede ligeramente escorado hacia la derecha-, casi de cuerpo entero y dejando caer sus manos unidas sobre su regazo. Viste una elaborada y pintoresca vestimenta que resultaba identificativa de su condición, donde se mezclaban ciertos motivos regionales particulares con prendas

características de las nodrizas, como fueron el peto, el corpiño y el delantal. Agustina gustó de adornar su pelo con un tocado propio de su tierra y aparece recogida con lujoso juego de collar, pendientes y broche de coral. El autor otorgó una serena y sencilla expresión a la mirada de la protagonista, cuyo rostro bien modelado e iluminado nos transmite sensación de lozanía, recreándose en la descripción minuciosa de los encajes, el terciopelo, la pasamanería o los caireles de su atuendo. Tras ella un paisaje montañoso a cielo abierto acoge a pequeña escala restos de vegetación y un caserío rural.

Esta ama fue también inmortalizada por Federico de Madrazo en una composición mucho más alegre por la intensidad

de su colorido, y en la que la protagonista, a cuyo parecido físico se ajustaron ambos, aparece recogida con una primitiva elegancia y altanería que la distancia del original de Vicente López.

Retrato de María Gómez

Inscripción en el reverso:

María Gomez, natural de la Vega de Pas, provincia de Santander, de edad veintiocho años, nodriza de S. A. R. El Sermo. Principe de Asturias Don Alfonso, hijo de SS. MM. la Sra. Doña Isabel II, Reina de España y de su augusto esposo Don Francisco de Asís, de cuya Real Orden se ejecutó este retrato. Se pintó en 1861. Firmado: "Bdo. López, 1861"



Bernardo López Piquer, Retrato de Agustina Larrañaga, 1852. Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

Notas y Documentos



Bernardo López Piquer, Retrato de María Gómez, 1861, Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

Fue esta la quinta nodriza ²⁴ contratada por Su Majestad la Reina Isabel II y la segunda en encargarse del futuro Rey Don Alfonso XII, nacido el 28 de noviembre de 1857, sustituyendo a la anterior, cesada por Su Majestad la Reina. Fue contratada en 1858, cuando tenía veinticinco años, y se hallaba desde ocho días antes alimentando a su tercer vástago. Su elección fue también especialmente prolija, escogiéndose en azaroso viaje antes del alumbramiento real, un ama de cada provincia visitada, siendo en esta ocasión las de Oviedo, Santander y Burgos, de forma que la santanderina actuó como ama de retén de la asturiana hasta su nombramiento, desempeñando su función hasta mayo de 1860, cuando el Real Infante contaba dos años y medio de edad. Fue entonces cuando la Soberana, con su especial atención hacia estas mujeres, quiso aumentar la pensión vitalicia que por Real Ordenanza debía asignársele.

Los informes la describen como "un tipo verdaderamente aldeano montañés", y efectivamente en su retrato se observa la dura expresividad de su rostro, y una figura menos estilizada que la anterior, pareciendo menos agraciada en su porte. Se halla recogida en pie, en primer plano, mirando directamente al espectador, con las manos unidas, aunque su cuerpo se encuentra de perfil, ya que se apoya con su brazo derecho sobre un paño de muro de escasa altura que, desmoronado en uno de sus extremos, permite la observación de un paisaje marino identificativo de su localidad, en el que las olas rompen en la costa en primer término, y donde al fondo son descritos pequeños barcos de vela en un extremo y un faro en el otro. En la composición de su fisonomía se repiten las mismas características para la descripción minuciosa de cada parte de su atuendo que nos resultará común en la serie, adornándose también con precioso juego de corales.

Retrato de Juliana Revilla ²⁵

(Sobre la inscripción que debió poseer esta obra en su reverso solo tenemos noticias, en este caso extractadas, que la designan procedente de Zael, junto a Lerma en Burgos, y que recogen la autoría del pintor, sin fecha) ²⁶.

Fue ésta la octava nodriza que entró al servicio de la Familia Real isabelina. Resultó ardua, como de costumbre, su elección, para la que se realizó una muy numerosa selección previa en la que reconocieron en este caso sesenta y dos mujeres en Santander, sesenta y ocho en Burgos y sesenta y siete en Segovia. Entre todas ellas fue escogida por Real nombramiento, refrendado por la Duquesa de Berwick y de Alba, Juliana Revilla Araus, vecina de Zael y con una hija de corta edad llamada María Resurrección, a quien se pensionó, como hermana de leche de la Infanta Su Alteza Doña María del Pilar Berenguela, nacida en junio de 1861. Dicha ama actuó en solitario durante justamente dos años, y a la finalización de sus funciones la Reina aumentó, como en anteriores ocasiones, su pensión vitalicia ordinaria, además de hacerle un libramiento de 240.000 reales.

La obra que reproduce su fisonomía supone un notable cambio en relación a las anteriores de la serie, introduciendo el autor un conjunto de novedades, tanto en la propia composición del tipo, como en el estilo pictórico. Así, la protagonista -que luce, como las anteriores, joyas coralinas- ha sido captada casi en la totalidad de su figura, en un plano más alejado, sentada y en una actitud mucho más relajada y comunicativa, ya que esboza una levisima sonrisa en su bien modelado rostro. Apoya su cabeza, reclinándola sobre una de sus manos, descansando su codo en el brazo de un artificioso banco elaborado con fino tronco de madera de sinuosas formas, y sosteniendo sobre su regazo un delicado pañuelo -detalle muy usual en los retratos románticos de la época-. Tras

Notas y Documentos



Bernardo López Piquer, Retrato de Juliana Revilla, 1861, Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla. Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

ella se abre un amplio paisaje campestre de interior que, sin duda, debe relacionarse con su lugar de origen. En cuanto a la técnica, es apreciable tanto un abundamiento en un descriptivismo pormenorizado, muy cercano a la obra de su padre, como un aclaramiento en el colorido, aplicables a la captación del asiento señalado y a la indumentaria de la efigiada.

Retrato de Manuela Cobo

La cuarta nodriza representada en esta serie de pinturas es Manuela Cobo, quien fuera *ama de cámara* de la Infanta Paz, séptima hija de Isabel II, y nacida en junio de 1862. Manuela Cobo, de veintiocho años de edad, era oriunda de una pequeña localidad llamada San Roque, en la provincia de Santander, y desempeñó el cargo de nodriza de la Infanta desde su nacimiento hasta agosto de 1864, momento en el que abandona la Corte para regresar a su tierra natal, no sin antes recibir como regalo de la Reina doscientos cuarenta mil reales²⁷.

Manuela Cobo, cuyo retrato se fecha en el año 1864, está representada de pie. Se muestra su anatomía hasta la zona de las rodillas. La figura aparece de tres cuartos, ladeándose levemente hacia su izquierda, sutil movimiento que se ve potenciado mediante la disposición de la nodriza, quien reclina sus brazos sobre una balaustrada situada tras ella. Como es característica patente en esta serie, la modelo aparece ataviada con el traje regional típico de su tierra natal, Santander, por lo que muestra una indumentaria de corte tradicional, aunque decorada con motivos florales sobre suntuosas telas que obligan a relacionar su vestimenta con los círculos cortesanos más que con ámbitos de provincias; igualmente, las joyas que ornamentan el rostro de Manuela Cobo -largos pendientes de corales rojos y ostentoso collar de cuatro vueltas realizados en el mismo material- vuelven a poner de manifiesto la influencia de la moda cortesana en el retrato de la nodriza. Respaldando a la figura se desarrolla un paisaje montañoso que alude al perfil geográfico de la tierra de la que procede Manuela Cobo, las montañas de la provincia de Santander. Se trata de un paisaje taciturno en el que predominan gamas frías de grises y azules trasnochados y que acentúan la relevancia de la figura protagonista.

Respecto al estilo del autor de la pintura, Bernardo López Piquer, se acentúa en esta cuarta pintura un abandono de esquemas académicos estereotipados para adentrarse en una mayor profundización psicológica en la representación de la figura. Este aspecto -que se observa perfectamente al comparar esta pintura con las tres anteriores y que culmina en la quinta y última- se formula en esta pieza a través del rostro de Manuela Cobo; frente a poses frías y distantes que se limitan a efigiar los rasgos de las modelos poniendo especial énfasis en el parecido, en este retrato se observa una mayor atención en la representación de la personalidad melancólica e introspectiva de la nodriza, una expresión soñadora y nostálgica que se ve potenciada con la introducción del paisaje en el que transcurrió la niñez de la joven, ilumina-

do mediante luces nocturnas y evanescentes. También técnicamente se aprecian aspectos que ya se formulaban en la tercera de las representaciones de las nodrizas y que se refieren al uso de una pincelada más suelta y pastosa y a la utilización de un dibujo más flexible y menos influenciado por los postulados académicos.

Retrato de Andrea Aragón

Firmado: "Bdo López 1867".

La evolución técnica, expresiva y formal en la obra de Bernardo López Piquer, que se pone de manifiesto a lo largo de esta serie, alcanza su culminación en la última de las pinturas que integra dicho ciclo. Se trata de la representación de Andrea Aragón, nodriza de la Infanta Eulalia, octava hija de Isabel II y nacida en febrero de 1864. Contaba Andrea Aragón veintiséis años cuando entró al servicio de la Casa Real española, para la que trabajó hasta el año 1866²⁸; un año más tarde, en 1867, está fechado el retrato de la nodriza.

La representación de Andrea Aragón es, sin duda alguna, la más atrayente de las



Bernardo López Piquer, Retrato de Manuela Cobo, 1862, Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla. Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

Notas y Documentos

cinco pinturas de este conjunto. Se advierte una soltura técnica y formal que se aleja diametralmente del primer retrato ejecutado a comienzos de la década de 1850. La joven nodriza aparece representada sedente, gira su cuerpo ligeramente hacia su derecha, y se dispone de tres cuartos respecto al espectador. Está ataviada con un vestido regional que alude a su tierra natal, Burgos, aunque adquiere una calidad en las telas y una suntuosidad en la decoración que vuelve a remitirse al ámbito cortesano; un aspecto diferenciador respecto a las cuatro pinturas restantes de este conjunto queda reflejado en la recreación de las joyas que ornamentan a la modelo y que abandona la presencia de corales para adoptar tipologías más refinadas y elegantes; el mayor refinamiento que caracteriza a esta representación se muestra también en la pose más sofisticada de la modelo, quien sostiene en su mano derecha un abanico abierto con decoraciones de *putti* danzantes. Respalda a la figura, como es habitual en este conjunto pictórico, la presencia de un dilatado y profundo paisaje rural en el que se aprecia un caserío en el plano intermedio, rodeado por tierras de cultivos y, en el fondo, un horizonte de montañas azules; inmediatamente detrás de la protagonista se desarrolla un muro que sostiene un emparrado desde el que cuelga un racimo de uvas, alusión a la tierra de la que procede Andrea Aragón, Burgos, y a su riqueza como productora vinícola.

Técnicamente, esta pintura constituye el abandono por parte de Bernardo López de recursos inmersos en un riguroso academicismo para adoptar un estilo que tiende a liberar a la pintura y conducirla hacia experimentos lumínicos y cromáticos. Respecto a las restantes pinturas que configuran este conjunto, la paleta ha ganado en intensidad cromática, adoptando tonalidades cálidas sobre las cuales reverbera la luz de manera intermitente; este efecto lumínico es potenciado mediante la utilización de una pincelada extremadamente suelta que resuelve de manera abocetada las vestimentas, el paisaje y los elementos

que rodean a la joven nodriza, logrando crear una atmósfera evanescente en la que se aprecian las influencias cálidas de la estación estival. No obstante, esta técnica suelta desaparece en la representación del rostro de Andrea Aragón, en el que el artista mantiene una ejecución en *finito* de dibujo firme y colorido suavemente matizado por una sutil modulación lumínica; sin embargo, se trata de un rostro en el que se advierte el carácter amable y bondadoso de la nodriza, marcado por un rictus de leve sonrisa que había estado ausente en las restantes pinturas de este ciclo.

Desde el punto de vista artístico, este conjunto de pinturas es interesante por revelar, en un período de tiempo de catorce años, y a lo largo de una reducida serie de cinco obras, la evolución estilística, técnica y formal del artista Bernardo López Piquer quien, partiendo de postulados próximos al academicismo desarrollado por su padre, Vicente

López, o por Federico de Madrazo, desemboca en un concepto pictórico más experimental que concede especial relevancia a la influencia lumínica y a la soltura en el dibujo y el color, acercándose de esta manera a las tendencias más innovadoras que desarrolladas por sus contemporáneos en el ámbito artístico europeo.

Notas

¹ Ya en estas fechas son citadas estas pinturas por Elías Tormo en una nota de su obra *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, 1916. El autor refiere que estaban "(...) pendientes en la panda Oeste, piso principal, del Patio de las Doncellas en el Alcázar de Sevilla (...)".

² Esta Reina tuvo, en realidad, diez partos y dos abortos. Fallecieron cinco de sus hijos con pocos días o meses de vida, cifra nada inusual para la época, debido a los escasos avances médicos en



Bernardo López Piquer, Retrato de Andrea Aragón, 1866, Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

Notas y Documentos

el campo de la asepsia y, sobre todo, debido a la consanguinidad extrema del matrimonio real, que ostentaba hasta ocho veces seguidas el apellido Borbón y doce entre los dieciséis primeros apellidos, como muy bien aprecia el Doctor E. Junceda Abelló, *Ginecología y vida íntima de las reinas de España, La Casa Borbón*, Madrid, 1992, tomo II, p. 190.

³ E. Tormo, 1916 [*op. cit.* n. 1], refiere la existencia de "Cinco pintorescos y vistosos retratos de indumentaria popular, de poco menos de cuerpo entero, de tamaño natural, óvalos en enormes marcos, firmados por Bernardo López, hijo de don Vicente López".

⁴ L. Cortés Echanove, *Nacimiento y crianza de personas reales de España*, Madrid, 1958. Al mencionar las cinco nodrizas que cuidaron a la Infanta Isabel Clara Eugenia, el autor indica que, en un primer momento, su sueldo se ceñía a una ración de comida; posteriormente, a la ración de comida se le sumó la cantidad de ocho reales.

⁵ Es a partir del siglo XVIII y, sobre todo, durante el siglo XIX cuando la figura del niño comienza a adquirir un papel preponderante en el seno de la familia, habiendo estado hasta el momento relegado a un plano secundario. Este hecho que se deriva de la mentalidad burguesa y que otorga al niño, como futuro heredero, una importancia inédita, lógicamente, fue desarrollado con anterioridad en el ámbito de la nobleza, aunque es en este siglo cuando surgen estudios e investigaciones acerca de la mejor crianza. Cfr. Ph. Ariés, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Taurus, Madrid, 1987.

⁶ J. J. Rousseau, *Sobre el origen de la desigualdad de los hombres*. No obstante, el autor de la *Enciclopedia* defendería la necesidad de que fuera la propia madre quien amamantara a su hijo en beneficio de la salud de éste.

⁷ Son numerosas y diversas las teorías que se constituyeron durante el siglo XVIII y XIX acerca de la lactancia y cuidado de los hijos. Si bien se adoptaron parcialmente las teorías de Rousseau, sin embargo no se admitió su principal postulado, que era el que la propia madre amamantara a su hijo. Si se siguió su teoría sobre la bondad de la crianza en la naturaleza a través de las referidas nodrizas de procedencia rural; no obstante, en Inglaterra esta teoría fue pronto desechada por considerarse esta leche ruda y no apta para los hijos de la burguesía.

⁸ En estas zonas del territorio español surgieron canciones populares que trataban el drama de las mujeres que tenían que abandonar su hogar y marcharse a la ciudad para criar a los hijos de la burguesía: "Adios, cabañuca de mi vida, / las espaldas te voy dando; / no sé qué llevo dentro / que van mis ojos llorando. / Espérame, cabañuca guapa / que a criar me voy ahora / que nos volvamos a ver / le pido a Nuestra Señora. //".

⁹ AA.VV., *El trabajo de las mujeres a través de la historia*, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, Madrid, 1992, pp. 92-93.

¹⁰ En el año 1863, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, eran 1924 las mujeres que ofrecían sus servicios como nodrizas, un elevado número

que acentuaba la infravaloración del trabajo desempeñado por estas mujeres, *ibidem*, p. 93.

¹¹ F. y B. Vidal Galache, *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*, Madrid, 1991, p. 81, hace alusión a las preferencias mantenidas desde comienzos del siglo XVIII por nodrizas de origen manchego, pasiego o vasco, impuestas por el cirujano de Felipe V, quien buscaba amas de leche para los hijos de Isabel de Farnesio.

¹² Según Fray Antonio Arbiol, en su obra *Extractos de la luxuria y sus remedios, conforme a las Divinas Escrituras, y Santos Padres de la Iglesia*, Madrid, 1732.

¹³ De esta manera quedaban excluidas las madres solteras, quienes eran consideradas mujeres de vida disoluta y ligera moralidad, por lo que tampoco eran aceptadas como amas de cría en orfelinatos o en la crianza de niños pertenecientes a escalas sociales de menor rango.

¹⁴ Especialmente dádovisa fue Isabel II con las nodrizas que se ocuparon de la crianza de sus hijos, a las que encargó retratar a Bernardo López y a las que concedió sueldos de 11.000 reales anuales, pensiones vitalicias de 6.000 reales o regalos como los 240.000 reales que ofreció a Manuela Cobo y a Juliana Revilla o los 24.000 escudos que regaló a Juan Ontañón, marido de Andrea Aragón. Cfr. L. Cortés Echanove, 1958, p. 335 [*op. cit.* n. 4].

¹⁵ Prueba de la estrecha vinculación existente entre las nodrizas y la Familia Real es la conservación de sus retratos en las habitaciones de los miembros de la Dinastía. Cfr. Marqués de Lozoya, "El arte español de las habitaciones de la reina María Cristina", en *Reales Sitios*, núm. 16, Madrid, 1968, p. 24 y ss.

¹⁶ Isabel II mantuvo a lo largo de su vida una relación especialmente estrecha con quien fuera su nodriza, Francisca Ramón, quien fue trasladada al lienzo por Vicente López, progenitor del autor de las obras que aquí serán estudiadas.

¹⁷ Así la calificó J. Clavijo Fajardo, *El pensador matritense, discursos críticos sobre todos los asuntos que comprende la sociedad civil*, Publicación periódica, 1762-1767.

¹⁸ Cfr. L. Cortés Echanove, 1958, p. 148 [*op. cit.* n. 4], hace referencia al nutrido grupo de servidumbre que se desarrollaba en torno a los Infantes, mencionando a las nodrizas, ayas, tenienta de aya, camaristas, mozas de retretes, fajadoras, acunadoras, rectora de amas, lavanderas y almidonadoras de corps.

¹⁹ Los espacios elegidos para la exhibición de los retratos, que a lo largo del año se venían ejecutando por los artistas nombrados, fueron, durante esta época, las Exposiciones anuales de la Academia de San Fernando.

²⁰ Dichas consideraciones se deducen del estudio de cada una de las biografías de estos tres artistas desarrolladas por Ossorio y Bernard, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975.

²¹ De cuya ubicación tenemos noticias gracias al Marqués de Lozoya, 1968 [*op. cit.* n. 15]; y

cuya descripción nos ofreció E. Lafuente Ferrari, Catálogo de la *Exposición de pintura isabelina* celebrada en Madrid en 1951.

²² Esta serie de pinturas está identificada en el inventario de bienes de los Reales Alcázares del Patrimonio Nacional con una numeración del 218 al 222. Los lienzos tienen unas medidas comunes: 1,48 x 1,10 m., 2,08 x 1,70 m. con sus magníficos marcos. También es semejante el estado de conservación en que se encuentran dichas obras, muy oscurecido su barniz por el paso del tiempo, de forma que una adecuada limpieza cambiaría las tonalidades cromáticas que tan apagadamente se perciben hoy día.

²³ Fue esta, en realidad, la segunda nodriza contratada por Su Majestad, quien tuvo en 1850 su primer hijo, fallecido justo después del alumbramiento, al que se le había provisto con antelación de un par de amas de crías provenientes de la provincia de Santander: Francisca Guadalupe de Porras Ontañón y María Pelayo, a las que la Reina recompensó como si hubieran ejercido sus funciones. Datos extraídos, como todos los particulares de cada nodriza, de L. Cortés Echanove, 1958, p. 152 [*op. cit.* n. 4].

²⁴ La tercera ama, Cecilia Pastor, no tuvo ocasión de desarrollar sus funciones, debido al fallecimiento de la Infanta María Cristina a los tres días de su nacimiento. En cuanto a la cuarta, la asturiana Dolores Marina, fue cesada en su cargo en un viaje a Gijón, tras ocho meses de servicio. Pero aún así, su efigie ha pasado a la historia al ser inmortalizada por los pinceles de Bernardo López en el magnífico retrato de corta edad de Su Majestad el futuro Rey Alfonso XII, que ya ha sido comentado.

²⁵ A esta nodriza le antecedieron la santanderina Manuela Oria Ruiz y la burgalesa Petra Arroyo, ambas amas de cría de la Infanta María de la Concepción Francisca de Asís, nacida en diciembre de 1859 y fallecida sin llegar a cumplir los dos años de edad.

²⁶ Es nuestro especial deseo notificar en este punto el hecho de que las referencias de dichas inscripciones existentes al dorso de las obras han sido tomadas de L. Cortés Echanove, 1958 [*op. cit.* n. 4] sin habernos sido posible la verificación personal de las mismas en las propias piezas.

²⁷ No sólo este presente pone de manifiesto la alta valoración que Isabel II y, por extensión, la Corte tenían de las nodrizas reales y, concretamente, de Manuela Cobo; también se conserva una fotografía fechada en 1863, en la que figura la referida nodriza sosteniendo a la Infanta Paz, junto a la también nodriza Juliana Revilla, y acompañando a la Familia Real española al completo. Cfr. A. de Sagrera, *La reina Mercedes*, s.n.

²⁸ Andrea Aragón fue seleccionada por el Doctor Agüera entre las numerosas mujeres que se presentaron para realizar una entrevista de la que se elegiría a la futura ama de cría de la Infanta Eulalia. De todas estas jóvenes, el referido médico llevó a cabo una exhaustiva descripción física que partía de la demostración de buena moralidad y sanas costumbres. Cfr. L. Cortés Echanove, 1958, p. 335 [*op. cit.* n. 4].

Crónica Cultural



Crónica Cultural



Exposiciones

Vestiduras ricas. El Monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340

En el Palacio Real de Madrid se celebra la Exposición *Vestiduras Ricas. El Monasterio de Las Huelgas y su época. 1170-1340*, organizada por el Patrimonio Nacional.

La Exposición fue inaugurada por Su Alteza Real la Infanta Doña Elena, y el Excelentísimo Señor Don Jaime de Marichalar, Duques de Lugo, acompañados por el Presidente del Patrimonio Nacional, Don Álvaro Fernández-Villaverde y de Silva, Duque de San Carlos, y permanecerá abierta al público hasta el 19 de junio.

Las obras de remodelación del Museo de Telas Medievales han constituido una ocasión única para poder mostrar en el Palacio Real el extraordinario conjunto de indumentaria que se conserva en el Monasterio de Las Huelgas y que, al lado de otros conjuntos y colecciones, reflejan distintos aspectos de la Edad Media española.

La Muestra, de la que es Comisario el Profesor Yarza Luaces, medievalista de reconocido prestigio, abarca desde la fundación del Panteón de Las Huelgas hasta el reinado de Alfonso XI, y se articula en varias Secciones.

Vestimentas e imagen del Rey y la Familia Real

Entre las piezas más relevantes merece la pena destacar algunos de los códices más

emblemáticos de las colecciones españolas, como la *Biblia de San Pedro de Cardeña*, la *Crónica Troyana* o el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*. En estas obras los personajes sagrados, fantásticos, o contemporáneos, aparecen con trajes propios del periodo románico (para los ilustradores eran tan reales Eva, como Aquiles o Alfonso X) y reflejan de manera fiel la imagen e indumentaria de la época.

En cuanto a los atributos del Rey, la *escultura de Alfonso XI*, procedente de la Catedral de Oviedo, nos presenta al Monarca con manto, corona y espada, como en *El Libro de la Coronación*, en el que el Rey se cubre con manto real, y su cabeza con corona (aunque el ceremonial descrito no incluye el acto de la colocación de la misma), junto a la espada, que, de manera característica, se sostiene al estilo hispano (por el filo), de forma que destaque y se pueda ver la empuñadura.

Crónica Cultural



La indumentaria, tanto masculina como femenina, está extraordinariamente representada en los conjuntos del Infante Don Fernando de la Cerda y de Doña Leonor de Castilla, Reina de Aragón. Durante el periodo románico no existen grandes diferencias en las vestiduras de hombre y mujer. El brial era tanto masculino como femenino, aunque en el segundo caso llegaba hasta los pies. La *aljuba* de Don Fernando de la Cerda y la *saya encordada* de Doña Leonor nos permiten constatar el avance que supuso en la moda la posibilidad de entallar las vestimentas mediante las cuerdas latera-

les, que permitían ceñir las sayas en la cintura.

El bonete de ceremonia o *capiello* de Don Fernando de la Cerda es un gorro típico de la moda del siglo XIII, y uno de los elementos que diferencian a hombres y mujeres (estas últimas no llevaban gorros, sino que se cubrían la cabeza con diversas tocas y cendales). Su decoración de castillos y leones, realizada con aljófares, corales y vidrios, y la riqueza de los remates metálicos, hacen de la pieza uno de los más espectaculares elementos de indumentaria expuestos.

Mención especial merece también el singular *cinturón* de Don Fernando, de altísima calidad y prácticamente único entre los que se han conservado de su género. Se trata de un tahalí que se colocaba cruzado sobre el hombro (de ahí su longitud) para servir de sostén a la espada, que se situaba en la pieza trilobulada diseñada al efecto. Su heráldica incluye elementos franceses e ingleses, lo que ha llevado a pensar que se trata de un regalo recibido por el Infante con ocasión de su boda con Doña Blanca, hija de San Luis de Francia.

Crónica Cultural

Entre las piezas que ilustran las vestimentas de otros estamentos, sin duda, hay que destacar el *Códice del Santísimo* y *Santiago* (obra que se expone por primera vez). Sus magníficas ilustraciones de caballeros vestidos con saya corta, aljuba y bonete, montados en sus caballos en corveta, las convierten en un alarde de color y decoración heráldica medieval.

Las ropas del Obispo

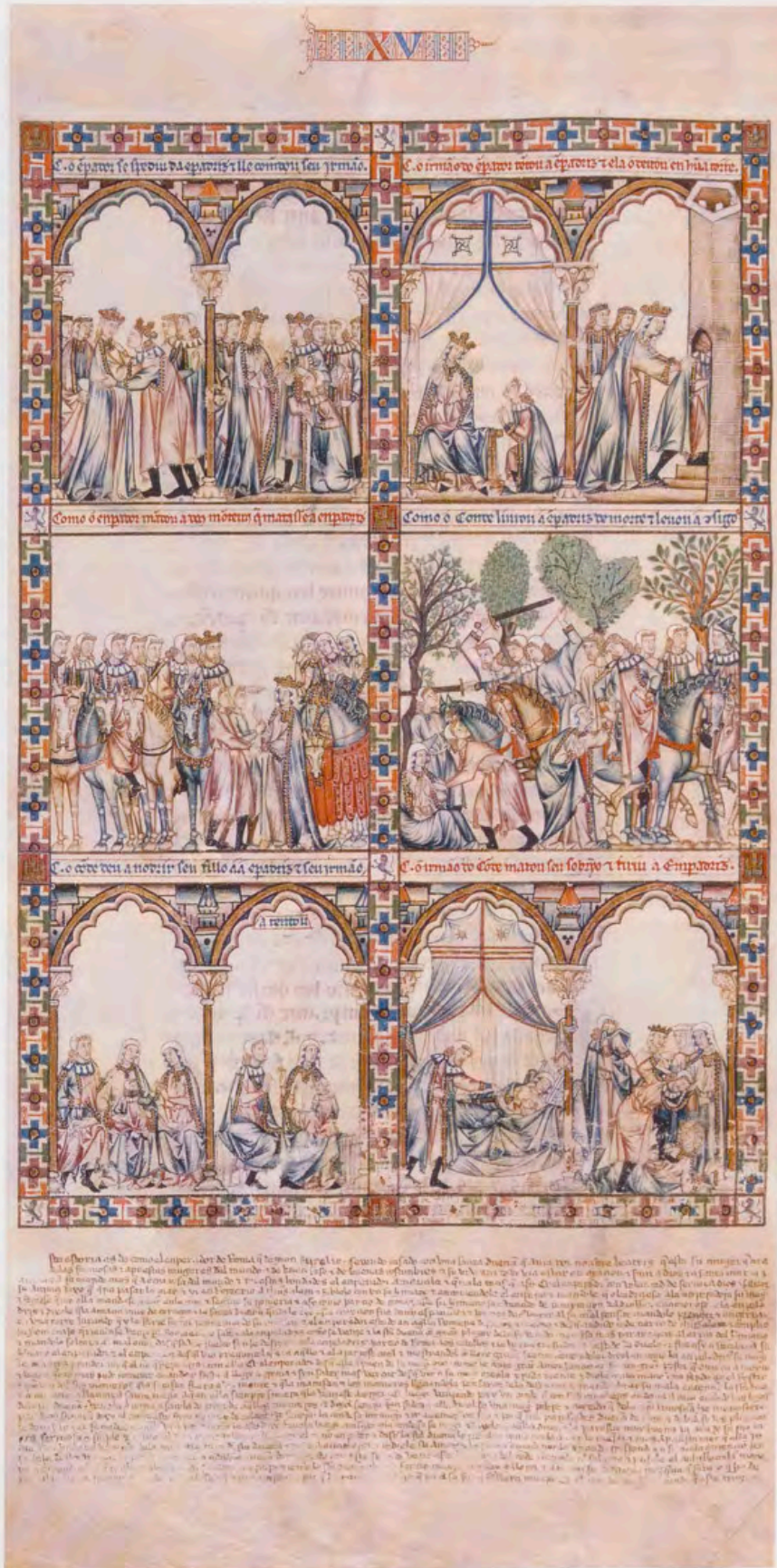
No menos importantes resultan los conjuntos procedentes de Santa María de Huerta y de San Ramón del Monte. El primero, perteneciente al Obispo Ximénez de Rada (el que acompañó a Alfonso VIII en la Batalla de las Navas de Tolosa), resulta interesantísimo por la calidad y variedad de las piezas conservadas. Este conjunto -con las piezas de San Ramón-, permite comprender la importancia y poder del estamento religioso mediante la riqueza y calidad de sus vestimentas, y constatar cómo en este caso la evolución de los modelos a lo largo de los siglos es muy limitada.

Las Cantigas de Santa María

Si hay una obra que pueda ilustrar y resumir el periodo, de forma completa y fidedigna, es sin duda este códice dirigido por Alfonso X el Sabio, y en el que intervino personalmente de forma activa. La devoción a la Virgen María (que en este siglo alcanzó niveles difíciles de superar) propició la creación de este importante *corpus*, en el que, junto a los textos redactados en gallego (lengua poética preferida en Castilla en aquel momento), y las composiciones musicales, se desarrolla un impresionante conjunto de miniaturas (unos mil quinientos recuadros) que proporcionan un material muy valioso sobre la época.

La muerte y su celebración

En este apartado se puede contemplar de manera específica lo relacionado con los



Crónica Cultural

rituales y ceremonias cristianas asociadas a la muerte. Los conjuntos expuestos proceden del Monasterio de Las Huelgas (entre ellos se incluyen algunas piezas mostradas ahora por primera vez tras su restauración), así como de otras colecciones. Es el caso del imponente *sepulcro de Sancho Sánchez de Rojas* (Santa María la Real de Vileña, Villarcayo, Burgos), o las fascinantes tablas del *sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo* (Mahamud, Burgos, actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña).



Telas cristianas,
telas musulmanas

Una selección de fragmentos y piezas procedentes de diversas colecciones (Instituto Valencia de Don Juan, Catedral de Santiago de Compostela, Catedral de Roda de Isábena) forman, al lado de las piezas del Patrimonio Nacional, un conjunto que permite establecer aquí de manera específica la comparación entre las técnicas, decoraciones y características de los textiles de los ámbitos cristiano y musulmán, que, por otra parte, se

han ido encontrando en diversas obras a lo largo de todo el recorrido expositivo.

Arte triunfal

Como colofón se presenta el *Pendón de las Navas de Tolosa*, tapiz almohade, cumbre de la tapicería hispanomusulmana, y obra de connotaciones históricas emblemáticas, que, según la tradición, fue depositado en

el Monasterio de Las Huelgas por su fundador Alfonso VIII, tras su victoria en la Batalla de las Navas de Tolosa.

El Catálogo de la Exposición, dirigido por el Profesor Yarza, ha contado con la colaboración de importantes especialistas que, con sus estudios y fichas, han puesto al día los distintos temas tratados: José Carlos Valle Pérez, María Jesús Gómez Bárcena, Francesca Español Bertrán, Germán Navarro Espinach, Amalia Descalzo Lorenzo, Concha Herrero Carretero, Antonio Fernández Puertas, Cristina Partearroyo Lacaba, Lourdes de Luis Sierra, Aurelio Barrón García, Ángela Franco Mata, Álvaro Soler del Campo, Eduardo Carrero Santa María, Etelvina Fernández González, Faustino Menéndez-Pidal Navascués, María del Carmen Gómez Muntané, Mónica Moreno García y Margarita Ruiz Maldonado.



Música

XXI Ciclo de *Música de Cámara*

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró un concierto de música de cámara, a cargo del Cuarteto Enesco de París y el guitarrista Pepe Romero, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

Crónica Cultural



El programa se dedicó casi íntegramente a evocar la figura de Luigi Boccherini, insigne compositor instrumental de la segunda mitad del siglo XVIII. Se interpretaron obras como *Cuarteto Op. 33, nº 6 en La Mayor, Quinteto con guitarra, nº 7 en Mi menor, G.431 (Galante)* y *Quinteto con guitarra, nº 4, en Re Mayor, G.450 (Del Fandango)*, entre otras.

Ciclo *Los Siglos de Oro*

Dentro del X Ciclo *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación Caja Madrid, se celebró un concierto en el Real Monasterio de la Encarnación. El contratenor Jordi Domènech y el grupo NeoBarock interpretaron *Sinfonía con violines* de Nicola Conforto, y varias obras

de Francesco Corselli, como *Responsorio a Santa Caecilia a contralto solo con violines y viola obligada, Regina Caeli en Do menor, Concertino a cuatro, Ave Regina Caelorum, y Regina Caeli en Sol Mayor*.

Recuperada una pieza excepcional de la Armadura de Carlos V

El Patrimonio Nacional ha recuperado un espaldar perteneciente a una de las armaduras más emblemáticas del Emperador Carlos V, conocida como del KD. El nombre de la armadura se debe a

las iniciales KD (Karolus Divus), situadas en la bufa o pieza de refuerzo del hombro izquierdo. Son una referencia directa a su condición de Emperador, ya que el calificativo *Divus*, divino, era utilizado por los Emperadores romanos de la Antigüedad. Este espaldar desapareció de la Colección a principios del siglo XIX. Desde su recuperación se exhibe actualmente en la Real Armería junto a su armadura, y preside la sala principal del Museo.

El valor de esta nueva adquisición del Patrimonio Nacional no sólo radica en el hecho de que se ha recuperado. Es una pieza de gran importancia, porque constituye el único elemento de esta armadura que aparece firmado mediante su punzón por Kolman Helmschmid, armero de Augsburgo, cuya marca de control también ostenta esta ciudad. Kolman se considera una de las figuras claves del renacimiento alemán en el arte de la armadura. Fue uno de los armeros preferidos de Maximiliano I de Austria, de su hijo Felipe el Hermoso, y de su nieto, el propio Emperador Carlos V. Tanto él como su hijo Desiderius Helmschmid recibieron la mayor parte de los encargos para la Corona española durante la primera mitad del siglo XVI.

El Patrimonio Nacional la ha adquirido en París a Pierre Richard Royer, de la sociedad Armetal, gracias a la información facilitada por José-A. Godoy, conservador de armas y armaduras del Museo de Arte y de Historia de Ginebra, en Suiza. Godoy dio aviso de que esta pieza extraordinaria, hasta entonces desconocida, iba a salir a la venta.

Esta compra se une a otras adquisiciones de importancia para la Colección de la Real Armería, entre las que destaca una lujosa barda para caballo que formaba parte de un suntuoso regalo enviado a Madrid en 1603 por Carlos Manuel I de Saboya, cuñado de Felipe III por estar casado con la Infanta Catalina Micaela.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLI I Nº 163 1º TRIMESTRE DE 2005

The Palace of Peter I in Tordesillas: reality and hypothesis

By Antonio Almagro

Escuela de Estudios Árabes, CSIC, Granada

This article analyses the palace built by Peter I of Castile in Tordesillas, which he himself subsequently converted into a convent of Clarissan nuns. Despite the transformations the building underwent, there are sufficient remains to attempt to construct a hypothesis on the layout of the floor plan and elevations. The methodology used is based on an analysis of the plans, marking on them the known elements of the palace and making deductions and hypotheses on the basis of comparable examples of Andalusí architecture. The result is the first graphic representation of the spatial distribution of the early palace which enables it to be related to other contemporary buildings and may provide a basis for future research on this monument.

The *Codex Escorialensis*: Problems and uncertainties of a late-*quattrocento* book of drawings of antiquities.

By Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

The so-called *Codex Escorialensis* (28-II-12, Library of the Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial) is one of the most interesting and widely-debated books of Italian Renaissance drawings that has survived to this day. Composed and compiled in Rome in the last decade of the 15th century and transferred to Spain in the first decade of the 16th century, the *Codex* brings together drawings of Roman antiquities, including sculptures, paintings (centred on the decorations of the *Domus Aurea*) and architecture ranging from views of towns to perspectives and floor-plans of buildings. Traditionally attributed to the Florentine painter Domenico Ghirlandaio or his workshop, this unitary view has gradually given way to a more complex consideration of the *taccuino* as the work of various authors, whose particular contributions and even professional fields are highly controversial.

The manuscript on Protocol and Arrangement in Public Functions in the Palace Library

By José Manuel Barbeito

Universidad Politécnica de Madrid

Questions of protocol, particularly for public functions in which the monarch was present, were issues to which the Baroque court attached extraordinary importance. This explains the concern to preserve the memory of the order and arrangement followed in some of the most salient manifestations, those which it was thought could serve as an example for future occasions.

The manuscript in the Palace Library springs from such a wish. Compiled on the instructions of the marquis of Liche, it contains diagrams of the retinue for the Corpus processions, a complete set of plans relating to the *Auto de Fe* held in 1632, the placement of courtiers and palace officials at the various bullfights held in the ring at the Alcázar palace and, finally, an exhaustive collection of lists describing the allocation of balconies for the festivities held in the Plaza Mayor.

Two views of the Alhambra from Prince Metschersky's album

By Pedro A. Galera Andreu

Universidad de Jaén

The two prints taken from this little known album belonging to Prince Alexander Metschersky (Real Biblioteca, Madrid), produced by the "painter of architectures", Friedrich Eibner, show that German artists were among those who embarked on the enlightened voyages of a romantic nature centring on Spain and, particularly, Granada, its Alhambra and Islamic culture. It is interesting to note the aristocratic sponsorship of the Prussians, with individual and group visits to the Alhambra and the consequent wish to preserve a keepsake, an artistic "souvenir" (*Erinnerungen*) in the form of a print, identical to the original, and the sentimental notes evoking a time and a lost exotic culture. This double requirement justifies these nobles' choice of artists specialising in drawing architectures, such as Eibner, Gerhardt and Lenback, who depicted the Nasrid monument with a combination of faithfulness and fantasy.