

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIII Nº 168 2º TRIMESTRE DE 2006 6€ (IVA INCLUIDO)



DOCUMENTACIÓN



Consejo de Administración

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María de las Mercedes Díez Sánchez,

Luis Herrero Juan,

María del Carmen Iglesias Cano,

Nicolás Martínez-Fresno y Pavia,

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

Vocal Asesora de Programas Culturales

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

Consejo de Redacción

Carmen García-Frias Checa,

Lourdes de Luis Sierra,

Juan Carlos de la Mata González,

Pedro Moleón Gavilanes,

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 y corrección

Julia López de la Torre

Begoña Mardones Gómez

Consuelo Santos Fernández

Suscripciones y Publicidad

Santiago Gil Castro

Tel.: 91 454 87 00. Ext. 57256

Fax: 91 454 88 75

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.

Catálogo general de publicaciones oficiales

<http://publicaciones.administracion.es>

Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto

2

Por Rosemarie Mulcahy

Honorary Member of the Royal Hibernian Academy, Dublin

Este artículo ofrece una nueva lectura del famoso cuadro *Felipe II ofreciendo al cielo al infante Don Fernando*, por Tiziano -la única obra que se conoce con certeza fue encargada por Felipe II- al emplazarlo dentro del contexto de las fiestas públicas que celebraron conjuntamente la victoria de Lepanto en 1571 y el nacimiento del Infante.

La donación Mansfeld a Felipe III: un primer resumen de las investigaciones

16

Por Pieter Martens, *Universidad Católica de Lovaina*; Jean-Luc Mousset, *Musée national d'histoire et d'art, Luxemburgo*; y Bernd Röder, *Colaborador Científico, Musée national d'histoire et d'art, Luxemburgo*.

En este artículo se aborda por primera vez el estudio de la importante colección de pinturas y esculturas que el Conde de Mansfeld legó a Felipe III en 1604. El texto va acompañado de dos documentos originales e inéditos que ilustran la trascendencia de esta donación y permiten identificar numerosas obras inventariadas hoy, especialmente en las Colecciones españolas.

El Convento de San Francisco de la Alhambra: de cenobio a ruina romántica

36

Por Juan Manuel Barrios Rozúa

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

La reina Isabel la Católica se mostró generosa con los franciscanos donándoles un palacio en el corazón de la Alhambra. Pero la antigua ciudad palatina pronto decayó y la mayoría de los franciscanos se instalaron en otro cenobio situado en el centro urbano, dejando al primer convento en una situación marginal. Sólo en el siglo XVIII pudo abordarse un programa arquitectónico de cierta ambición. Las desamortizaciones y malos usos ulteriores lo dejaron en un estado de ruina tal que algunos expertos pidieron su derribo para conservar sólo los restos arqueológicos. El que su templo hubiera servido como primera tumba de los Reyes Católicos desató las protestas de quienes deseaban que sobreviviera un lugar evocador de viejas glorias nacionales.

Restauración

Estudio técnico y restauración del cuadro *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista* de Caravaggio

52

Por Esperanza Rodríguez-Arana

Patrimonio Nacional

La restauración de la obra de Caravaggio *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista* ha contribuido a mostrar la alta calidad pictórica y revelar la técnica tan peculiar del artista, caracterizada sobre todo por su rapidez y decisión desde el primer esbozo hasta la obra terminada, sin apenas correcciones o cambios. Esta intervención, además de devolverle el equilibrio estético al cuadro, ha significado una irrepetible ocasión para estudiarla a fondo tanto en sus aspectos técnicos como artísticos.

Crónica Cultural

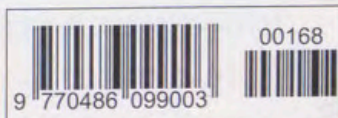
68

Actos Oficiales

76

Resumen en inglés

80



Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto

Por Rosemarie Mulcahy

Honorary Member of the Royal Hibernian Academy, Dublín

Tras la espectacular victoria contra la flota turca en Lepanto el día 7 de octubre de 1571, una ronda de extraordinarios festejos se sucedieron. Los aliados de la Liga Santa (España, el Pontífice y Venecia) celebraron la efemérides con misas, procesiones y fuegos artificiales. Las prodigiosas galas triunfales fueron particularmente suntuosas en Roma. El Vaticano y Venecia encargaron cuadros y emitieron medallas conmemorativas y grabados. Sin embargo, mientras que el Papa solicitó cuatro medallas diferentes del acontecimiento, el Rey parecía no haber encargado ninguna. El Cardenal Granvela, entonces Virrey de Nápoles, hizo acuñar una medalla conmemorativa que portaba su propia efigie y llevaba grabado al reverso de la misma el acto de entrega a Don Juan de Austria, hermanastro del Rey, del estandarte de la Liga Santa, bendecido por el Papa¹. La *Serenissima* organizó un concurso, que ganó Pablo Veronés, para pintar un gran lienzo destinado a la Sala del Colegio en el palacio ducal, que mostraba al

Dux Sebastiano Venier dando gracias al Salvador por la Victoria. Veronés decoró también una capilla entera en San Giovanni e Paolo por encargo de Pietro Giustiniani, como exvoto por haber regresado sano y salvo de la batalla. Las estampas grabadas constituían la forma más efectiva para difundir las noticias y hacer propaganda, y numerosas series fueron impresas en Italia y en los Países Bajos. El impresionante grabado de G. B. Cavalleriis *La Batalla de Lepanto. Alegoría*, publicado en Roma en 1572, es una reproducción de uno de los frescos concebidos por Giorgio Vasari para la Sala Regia en el Vaticano. Muestra el golfo de Lepanto en perfil, con el avance gradual de las escuadras, y recoge en primer plano la furia del combate. A la izquierda, los vencidos otomanos son encadenados por la Fe victoriosa, y Cristo, rodeado de los santos patronos de la Liga, fulmina como un Júpiter, y los diablos huyen. Como ocurre en muchas de las representaciones pictóricas, la victoria es atribuida a la intervención divina.



Tiziano, Felipe II después de la Victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al Príncipe Don Fernando, Museo Nacional del Prado, Inv. Nº 431, Madrid.



Tiziano, *La Religión socorrida por España*, Museo Nacional del Prado, Inv. N° 430, Madrid.

Una composición similar, al igual que una escena mostrando al Papa en el acto de entrega del estandarte de la Liga Santa a Don Juan de Austria, aparece en unos relieves en el monumento a Pío V en la basílica romana de Santa Maria Maggiore.

En su calidad de aliado principal en la Liga Santa, habría sido de esperar que Felipe II hubiera excedido y superado al Papa y a Venecia en las celebraciones y conmemoraciones de la Batalla de Lepanto. Varias obras están asociadas con la participación española en la campaña, pero, como veremos, tan sólo una, *Felipe II ofreciendo al cielo al*

Infante Don Fernando, por Tiziano (Museo Nacional del Prado), se conoce con certeza que fue encargada por el Rey. Éste fue uno de tres lienzos enviados al Rey en 1575 por su Embajador en Venecia, Diego Guzmán de Silva, que lo menciona en su carta de envío como "la gran victoria que se hubo contra la armada del Turco" ². El tema del cuadro es la celebración de Lepanto y el nacimiento (dos meses más tarde, en diciembre de 1571) del Infante Don Fernando, cuyo destino era ser el heredero de la Monarquía Hispánica. Pero antes de examinar esta importante -aunque poco corriente- obra, consideremos en primer lugar otras pinturas asociadas tradicionalmente con el



El Greco, La Gloria de Felipe II, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional, Madrid.

patrocinio del Rey. Fue enviada al mismo tiempo *La Religión socorrida por España* (Museo Nacional del Prado). La Religión está representada como una mujer arrodillada, desnuda y afligida, que es amenazada por serpientes, símbolos de herejía; un cáliz tirado y una cruz hacen alusión al ataque a la Fe. Una figura alegórica de la Monarquía Católica acude al rescate y sostiene un escudo blasonado con las armas de Felipe II; los avíos de guerra colocados a sus pies hacen referencia al poderío militar de España. En el centro de la composición, a distancia media, un hombre en turbante, en una embarcación tirada por caballos del mar, hace alusión al poderío naval turco. Es muy probable que este cuadro fuera enviado directamente por Tiziano, en vez de tratarse de la respuesta a un encargo. En este caso en particular sabemos que el lienzo estaba basado en una composición que había sido enviada al Emperador Maximiliano con anterioridad al mes de noviembre de 1568. Aquel cuadro había sido una adaptación de otro que había permanecido en su taller durante cuatro décadas, un tema mitológico cuyo destinatario habría sido Alfonso d'Este, Duque de Ferrara, y que había quedado inacabado a la muerte de éste en 1534. Giorgio Vasari, quien lo vio en su estado original en 1566, lo describió como una "gio-

vane ignuda, che s'inchina a Minerva con altra figura accanto, ed un mare, dove nel lontano è Neptuno in mezo sopra il suo carro" ³. La adaptación de un lienzo existente no era nada extraño en sus años de declive, cuando se hizo casi imposible el obtener nada nuevo de su mano ⁴. Originalmente destinada como un tema mitológico para un *camerino* ducal, fue transformada gracias al uso acertado de símbolos en una obra religiosa. Aquí la referencia a Lepanto es tenue -a Neptuno le pinta un turbante- y el tema parece estar más relacionado con las dificultades de Felipe en los Países Bajos y con la amenaza protestante que con el conflicto con el Islam.

La Gloria de Felipe II o la Adoración del Nombre Santo (El Escorial) de El Greco es un tema complejo que combina el Santo Nombre, la Liga Santa y el Último Juicio. Se ha sugerido que El Greco lo presentó como una pieza introductoria, esperando obtener una comisión real. Sin embargo, no aparece registrada en vida de Felipe y es mencionada por vez primera en 1657 por Francisco de los Santos, que la sitúa en la capilla del Panteón Real en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial ⁵. También se ha sugerido que el cuadro pudo haber sido presentado a Diego de



Luca Cambiaso, El regreso de la Armada victoriosa a Mesina, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional, Madrid.

Castilla, decano de la Catedral de Toledo, que fue quien dio a El Greco su primera comisión a su llegada a España en 1576. Después de la victoria de Lepanto, Castilla recibió instrucciones para que instituyera una festividad anual de conmemoración, para lo cual el Rey dotó una procesión anual en perpetuidad. Los miembros de la Liga pueden ser identificados perfectamente por el atuendo, y el soldado lo más probable es que sea Don Juan de Austria, el héroe de Lepanto, luciendo una espada, que tal vez se trate de una referencia a la espada pontificia que era otorgada a aquellos príncipes cristianos que se distinguían por su defensa de la Fe ⁶.

De carácter mucho más directamente conmemorativo de Lepanto es la serie de seis grandes lienzos por Luca Cambiaso (El Escorial), que se dice fueron encargados por el Rey ⁷. Estos lienzos ofrecen una narrativa de los sucesos de la campaña, desde la partida de Messina al regreso victorioso. Todos ellos son mostrados a vista de pájaro, cada uno acompañado de inscripciones explicativas y, salvo el primero, todos contienen una figura alegórica. Aparecen localizados por vez primera en la *Descripción*

(1605) de José de Sigüenza en la baja galería Este de los apartamentos reales veraniegos ⁸. No existe, sin embargo, documentación alguna que identifique estos con una comisión real o con un donativo. El tema y los diseños están relacionados con una colección de tapices en el Palazzo del Principe, en Génova, que fue encargada por el Almirante Juan Andrea Doria (1540-1606), uno de los protagonistas de la campaña de Lepanto. En 1581-1582, Luca Cambiaso y Lázaro Calvi suministraron los diseños que fueron ejecutados a continuación en Bruselas, y que finalmente llegaron a Génova en 1591. Los lienzos en El Escorial son similares a los tapices de Doria en la representación de las formaciones navales, pero carecen de las elaboradas orlas con figuras alegóricas e inscripciones ⁹. Sabemos que Doria envió una serie de seis grandes lienzos de la campaña de Lepanto a Antonio Pérez, Secretario de Estado para Italia de Felipe II, posiblemente en 1583, el año en que Felipe le nombró Almirante de la Armada. Fue el mismo año en el que Cambiaso llegó a El Escorial, animado por Doria a entrar al servicio del Rey. Es posible que trajera los lienzos consigo. Estos pasaron a ocupar un lugar destacado en la villa urbana,



Vista general de la Sala de Batallas, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional, Madrid.

donde Pérez había reunido una celebrada colección de cuadros ¹⁰. Sabemos también que la serie de la Armada estaba en su posesión en 1584, año en el que se inició el proceso de denuncia en su contra. Los lienzos de Lepanto figuran en una lista de obras de arte que fue redactada como evidencia de su corrupción. En 1585 hubo una venta de los cuadros de Pérez, y cuando éste fue condenado en 1590, su propiedad fue confiscada por la Corona. Parece probable que en algún momento durante este periodo la serie relativa a Lepanto pudiera haber sido adquirida por el Rey.

La Sala de Batallas en El Escorial es uno de los lugares donde se podría esperar encontrar una conmemoración de la victoria de Lepanto ¹¹. Esta larga Galería, que ocupa el flanco sur de los apartamentos reales, fue decorada por los artistas genoveses Orazio Cambiaso, Niccolò Granello, Fabrizio Castello y Lazzaro Tavarone entre 1585-1590 con escenas de las victorias españolas decisivas que proclaman el papel de la guerra como un instrumento del poderío español: *La Toma de San Quintín* y otras batallas en la

campana contra los franceses, *La Toma de La Tercera*, y la *Batalla de La Higuera*. Pero existía otro aspecto importante, como el Secretario Real, Mateo Vázquez, escribiera en 1574:

Dios, que todo lo puede, es nuestra más grande fortaleza en estos conflictos, desde que hemos visto que Él siempre protege a Vuestra Magestad, y cuando la necesidad es más grande, ofrece las más grandes señales de favor: San Quintín, Lepanto, Granada ... Estas indicaciones despiertan grandes expectativas que, puesto que Vuestra Magestad lucha por la causa de Dios, Él luchará -como siempre lo ha hecho- por los intereses de Vuestra Magestad ¹².

Felipe II creía que la Monarquía Hispánica tenía la misión divina de proteger la fe católica contra herejes e infieles.

San Quintín y la campaña contra los franceses (1557-1558) llevó al Tratado de Château-Cambrésis que estableció la hegemonía española en Europa. La victoria fue la más importante de su reino y tuvo una influencia decisiva en la fundación de El Escorial y su dedicación a San Lorenzo, cuya festividad coincidió con la hazaña de San Quintín; la Batalla de las Azores, o la Victoria



Orazio Cambiaso, Niccolò Granello, Fabrizio Castello y Lazzaro Tavarone, La Batalla de La Higuera, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional, Madrid.

de la Isla de La Tercera (1582-1583) que aseguró la ruta comercial a las Indias y conllevó la anexión de Portugal; la Batalla de La Higuera, que se libró en la Vega en 1341 contra el reino morisco de Granada, constituyó una resonante victoria para Juan II de Castilla. Es significativo que el lugar clave se reserve al conflicto cristiano-islámico -el extenso fresco es con mucho el más largo en la Galería (60 metros)-. Más de dos siglos después de La Higuera, este tema seguía candente. El año anterior a Lepanto una lucha sangrienta había tenido lugar en Las Alpujarras. Con Don Juan de Austria como Generalísimo, los moros fueron derrotados. Con todo, aun quedaba todavía una substancial población morisca en España, cuya presencia era percibida como hostil, y que sería expulsada durante el reinado de Felipe III. En consecuencia, no es de extrañar que cuando se abordó el tema de los tópicos militares más apropiados, en relación con el conflicto del Islam, la lucha en suelo hispano tomara carácter preferencial, por encima de la que habría de quedar relegada a una victoria efímera fuera de territorio español.

Finalmente, volvamos a *Felipe II ofreciendo al cielo al Infante Don Fernando* de Tiziano, una doble conmemoración poco común y un raro ejemplo de un retrato alegórico del Rey; su parecido está basado en un retrato de Alonso Sánchez Coello enviado a Tiziano al efecto, al igual que un bosquejo de toda la composición¹³. El foco central de la escena está en el Infante y, por tanto, en la línea sucesoria. Un ángel, en atrevido escorzo, desciende de los cielos y ofrece la palma de la victoria al recién nacido, a quien augura triunfos aun mayores, como proclama la inscripción *maiori tibi*. Al fondo, en posición central, se ve una batalla naval con un maravilloso despliegue de fuego y humo y, colocado al frente, un turco encadenado. El Rey no proclama la victoria para él, sino para su Dinastía. Y, por supuesto, la victoria es un regalo de los cielos. No solamente Felipe, sino todos los dirigentes, tanto cristianos como moros, creían que Dios estaba de su parte.

Este lienzo retórico y grandioso no acaba de encajar en la estructura de la obra de Tiziano, y su tema es único en el ámbito del arte en la Corte española. Se trata de un exvoto real que habría sido visto por tan sólo un puñado de privilegiados con acceso a Palacio. Lo vemos fuera de su contexto original. Se ha sugerido que las influencias pictóricas pueden provenir del arte efímero, específicamente las pinturas de Alonso Sánchez Coello para la entrada triunfal de Ana de Austria en Madrid, en 1570, con ocasión de su matrimonio con Felipe II. Juan López de Hoyos concibió un programa iconográfico que exaltaba a Felipe como campeón de la fe católica contra herejes e infieles¹⁴. El uso de la alegoría, generalmente ignorada por Felipe II, estaba muy extendido en el arte efímero.

Una fuente contemporánea nos ofrece una nueva lectura de esta obra, en apariencia aislada, al emplazarla dentro del contexto más amplio de las fiestas públicas que celebraron conjuntamente los dos acontecimientos conmemorados en el cuadro de Tiziano. Se trata de un fascinante y detallado relato de las celebraciones en Sevilla publicado en 1572: *Relación de las Sumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nacimiento del príncipe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el serenísimo de Austria ovo, contra la armada del Turco*¹⁵. Este extraordinario documento nos permite apreciar la capacidad inventiva y la sofisticación de la cultura andaluza, y alcanzar un mayor entendimiento del nivel de participación pública. El Infante Don Fernando nació el 4 de diciembre y la feliz noticia llegó a Sevilla el día 8. El mismo día se celebró un *Te Deum* solemne en la Catedral, seguido de fuegos artificiales. Después, el día 5 de enero (víspera de los Reyes) comenzaron las suntuosas fiestas. No se escatimaron gastos por parte de las autoridades civiles y religiosas y de los gremios de la ciudad, en una extravagante producción de procesiones y cabalgatas, con carros triunfales y representaciones en vivo, música, baile y poesía, destrezas ecuestres y juegos de cañas, batallas fingidas y fuegos artificiales. La magnificencia de los enjoyados trajes y las decoraciones de los carros están descritas con vívido detalle: lo sagrado y lo profano, lo serio y lo jocoso, para instruir y entretener a la gente. Entre los conceptos utilizados predominó el de la estabilidad y continuidad de la Monarquía como fuente de paz y prosperidad. Felipe II es representado como defensor de sus reinos y de la fe católica, victorioso con la ayuda de Dios. Los estudiantes de la Universidad de Sevilla produjeron "la invención y máscara siguiente, en que se representó el triunfo de la fama, con la sucesión de los Reyes de España". Esta cabalgata triunfal representaba a los antiguos héroes y Reyes de España, desde el Cid a Felipe II, cuyo estandarte rezaba:

El gran Philippo segundo
Soy defensor de la Fe
Que herede y aun subjete
La mayor parte del mundo,
Diome Dios un tal hermano
Que vencio al Turco tyrano
Y un hijo tan excelente
Que al Oriente y Occidente
Terna debaxo su mano¹⁶.

Se combinaron ambos acontecimientos y fueron celebrados conjuntamente por medio de un carro triunfal ricamente decorado, y con los despojos de la guerra colgando por todas partes, incluyendo "muchas cabeças de turcos y moros". Al frente se ofrecieron representaciones en directo de las cuatro virtudes: Fortaleza, Justicia, Templanza, y Prudencia, ricamente engalanadas. En el



RELACION DE LAS SUMPTUOSAS

y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nascimiēto del príncipe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naual, que el serenissimo de Austria ouo, contra el armada del Turco.

Impresso en Sevilla, en casa de Hernádo Diaz, impressor de libros.
Con licencia del señor Asistente.



Tiziano, Felipe II después de la Victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al Príncipe Don Fernando, *detalle*, Museo Nacional del Prado, Inv. Nº 431, Madrid.

centro, remontando una columna dorada, con su mano derecha en alto en señal de triunfo, se elevaba el Infante Don Fernando "al vivo", coronado por tres figuras: Gloria (una corona de laurel), Victoria (una palma) y la Ciencia (un libro). En su cuadro, Tiziano combinó la Gloria y la Victoria en una sola figura. Él también utiliza las columnas como un fuerte elemento en su composición. Detrás del carro seguían muchos prisioneros turcos, encabezados por dos Generales, "Baxaes de mar y tierra". El prisionero turco en el cuadro de Tiziano aparece retratado no como un tirano vencido, sino como una noble y melancólica figura. El ánimo captado guarda relación con el verso en la cartela que portaba uno de los Generales turcos:

Preso en la grande victoria
Donde a Lepanto el mar Baña
Tropheo del de Austria y gloria
Soy en los fines de España
Y aunque es terrible la pena
Desde mi grave dolor
En más áspera cadena
Me tiene preso el amor ¹⁷.

Hubo además una representación de la Liga Santa con una cabalgata de jinetes magníficamente ataviados, en el centro de los cuales "venían tres personajes con figuras y hábito de damas que representaban la Santa Liga". El que representaba Roma esgrimía un estandarte de seda blanca y damasquinada, en la cual estaba pintada una escena insólita: el Papa Pío V sentado en el trono, con las manos unidas en oración, y recibiendo el apoyo

de Felipe II, que aparecía a su derecha con una rodilla doblada, y, a su izquierda, el Dux de Venecia arrodillado, "imitando a lo que Hur y Aron hacía con Moysen, cuando orava en la batalla contra los Amalaquitas" ¹⁸. Debajo se leía la inscripción: "Todo el tiempo que mirardes/ por mi obediencia y mi gloria/ cierta teneys la victoria". Otra referencia bíblica fue utilizada en el estandarte enarbolado por "España", que llevaba en un lado una escena pintada de la Batalla de Lepanto, con Don Juan portando en alto la cabeza cortada de Ali Baxa y la inscripción "Soys un nuevo Josué/ y en esta dichosa lid/ soys nuevo David" ¹⁹. Al otro lado, se representaba una escena de la victoria de Josué sobre los Amalaquitas.

Ya en 1575, para cuando recibió el cuadro de Tiziano, las prioridades de Felipe II habían registrado un cambio. Tras 1573, Venecia había cedido Chipre a los turcos a cambio de la paz. La atención prioritaria de España estaba siendo alterada y se alejaba del área mediterránea, concentrándose en la lucha con los holandeses. El Islam empezó a ocupar un segundo lugar con respecto al desafío protestante que emanaba de los Países Bajos, Inglaterra y Francia. La lucha contra el Islam decayó en el orden de prioridades. Con el fallecimiento prematuro de Don Fernando en 1578, la sucesión real quedó, una vez más, envuelta en dudas. El gran pintor, a quien el Rey admiraba tanto, había perecido en la peste que azotó Venecia en 1576, y esta gran obra tardía puede haberse convertido en un penoso recordatorio de esperanzas que quedaron deshechas y de las inconsistencias del azar.

DE SEVILLA.

cuerpo, con vna cadena de oro hincadas
ambas rodillas, sustentando el otro brazo
a su sanctidad, imitando alo q̄ Hur y Aarō
haziā con Moyfen, quādo oraua en la ba-
talla contra los Amalequitas. Y ua el estā-
darte guarnecido cō dos perfiles de oro q̄
seruiā de cenefas, con vnos florones en las
esquinas de lo alto de oro y de colorado y
verde, con vna letra abaxo que dezia.



To

Notas

Este artículo surgió de una presentación realizada para la reunión de la Renaissance Society of America, en Cambridge, 2004. Deseo agradecer a Niccolò Capponi su invitación a participar en la sesión dedicada a Lepanto. Estoy particularmente agradecida a Fernando Bouza, quien me animó a escribir este artículo, y a Carmen García-Frias Checa, Almudena Pérez de Tudela y Julia López de la Torre por su ayuda, y a Loreto Calderón Felices por la traducción.

¹ Esta imagen está relacionada con la xilografía en la *Victoria de D. Juan*, de Jerónimo Corte Real, Lisboa, 1578, Biblioteca Nacional, Madrid, desde ahora BNM, inv. R 1.413. Reproducida, con otros grabados relacionados con Lepanto, en E. Santiago, F. Bouza y otros, *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, pp.163-168. Para la Liga Santa y Lepanto, véase F. Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean world in the age of Philip II*, Londres, 1972, vol. II, pp. 1027-1142; véase además, *Felipe II. Un Príncipe del Renacimiento*, Cat. Expo, Madrid, 1998, p. 330. Don Juan recibió en pleno la parte de Gloria que le correspondía; fue festejado por toda la península. El Rey continuó desconfiando de su carácter, pero le otorgó todos los honores que sus éxitos merecían. Felipe II le escribió: "Estoy complacido hasta tal grado que es imposible exagerar... A ti, después de Dios, hay que dar, como ahora lo hago, el honor y las gracias", H. Kamen, *Philip of Spain*, New Haven y Londres, 1997, p. 139.

² M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Venecia, 1998, p. 422. Tiziano simplemente lo denominó "la batalla" en una carta a Antonio Pérez, quien más tarde obtuvo una copia de su propia colección, *ibidem*, pp. 400-401. Igualmente, el cuadro es denominado "Retrato alegórico de Felipe II" (Alegoría de Lepanto), H. Wethey, *Titian. 2: The Portraits*, Londres, 1969, pp. 132-133. Simultáneamente, el pintor veneciano Parrasio Michele envió la "Alegoría del nacimiento del Infante Don Fernando", en la actualidad en el Museo Nacional del Prado (inv. 479).

³ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), Florencia, 1878-1885, tomo VII, p. 458.

⁴ Correspondencia recientemente descubierta entre Guzmán de Silva y el Marqués de Ayamonte, Gobernador de Milán, ambos coleccionistas ávidos, revela que la mayoría del trabajo estaba siendo realizada por Orazio, el hijo de Tiziano, y sus ayudantes en el taller: "...que ya no puede hazer más de borrones", M. Mancini, 1998, pp. 414 y 405-420 [*op. cit.* n. 2]; véase H. Wethey, *Titian. 1. The religious paintings*, Londres, 1969, pp. 124-125, véase además R. Wittkower, «Titian's allegory of "Religion succoured by Spain"», en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1939-1940, pp. 138-141.

⁵ F. de los Santos, *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (1657), Madrid, 1984, fol. 142. La Liga Santa fue creada para defender la cristiandad contra el Islam, pero también para defender el "Santo Nombre de Cristo", como Felipe II escribiera en abril de 1571 al Cardenal Granvela. Véase *El Greco*, Cat. Expo. (National Gallery London), Londres, 2003, pp. 126-129; véase además A. Blunt, «El Greco's "Dream of Philip II": an allegory of the Holy League», en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1939, tomo III, pp. 58-69. Para diferentes interpretaciones véase J. Álvarez Lopera, en *El Greco. Identidad y Transformación. Creta, Italia, España*, Cat. Expo., Madrid, 1999, pp. 366-367; y F. Marías, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Paris y Madrid, 1997, p. 126.

⁶ La espada papal otorgada a Don Juan de Austria se encuentra en el Museo Naval, Madrid, inv. nº 103.

⁷ *Felipe II. Las tierras y los hombres del rey*, Cat. Expo., Valladolid, 1998, pp. 407-408.

⁸ J. de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (1605), Madrid, 1963, pp. 277-278; Sigüenza alaba a Don Juan como protagonista de la "gloriosa victoria". La serie está ilustrada en B. Bassegoda, *El Escorial como museo*, Barcelona, 2002, pp. 279-280.

⁹ Un precedente para ambas series pueden ser los frescos de Danti de la *Formación naval de la Liga Santa* en la Sala de Mapas del Vaticano, pintado para Gregorio XIII en 1580-1581. Para los tapices, véase L. Stagno y F. Cappelletti, *Palazzo del Principe. La galleria di Giovanni Andrea Doria*,

Génova, 1997. Estoy agradecida a Mary Newcome por señalarme esta información; también P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2002.

¹⁰ Véase A. Delaforce, "The collection of Antonio Pérez, secretary of state to Philip II", en *The Burlington Magazine*, nº 124, diciembre 1982, pp. 742-752. En la villa urbana de Pérez, *la casilla*, el Rey fundó el convento de Santa Isabel y un orfanato para niñas; véase también G. Marañón, *Antonio Pérez*, Londres, 1954, p. 26.

¹¹ El relato más completo es J. Brown, *La Sala de Batallas de El Escorial*, Salamanca, 1998; véase además, C. García-Frias Checa, "Una nueva visión de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración", *Reales Sitios*, nº 155, Madrid, 2003, pp. 2-15. La celebración más espectacular del poderío naval de la Monarquía Católica puede verse en *El Viso* (La Mancha), en el palacio construido por Don Álvaro Bazán, Marqués de Santa Cruz (1526-1588). Este espléndido palacio con sus esculturas y decoraciones al fresco fue creado por artistas genoveses (1560-1590) y es un ejemplo único de su género en España. Entre las batallas navales representadas estaba Lepanto, en la que Álvaro de Bazán había participado, pero tristemente estos frescos fueron destruidos en el terremoto de 1755. Véase R. López Torrijos, 'Arte e historia común en el palacio del Viso', en *España y Génova*, 2002, pp. 129-138 [*op. cit.* n. 9]. Algunos veteranos de Lepanto crearon pequeños museos, como "el camarín de los despojos de la batalla de Lepanto", de Hernando Carrillo y Mendoza, Conde Priego. En las paredes colgaba un plan de la batalla, cuadros de episodios durante la campaña, efigies de los principales protagonistas y retratos de doce sucesivos Emperadores turcos. Estaban exhibidos los estandartes y los trofeos de guerra, y otra *memorabilia* que incluía el bonete, la túnica y zapatos de terciopelo pertenecientes al Papa, una corona presentada de Don Juan y versos que lo ensalzaban. Véase F. Checa y M. Morán, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1984, p. 164.

¹² G. Parker, *The grand strategy of Philip II*, New Haven y Londres, 1998, p. 101.

¹³ Jusepe Martínez (1601-1682), pintor y teórico, describe el nexo con Sánchez Coello, en *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, en J. Gallego (ed.), Madrid, 1988, p. 205. Un "dibujo de un triumpho historiado del Sr. Rey D. Phelipe el II" aparece en el inventario del hijo de Sánchez Coello tras su muerte en 1623, F. de Borja de San Román, *Alonso Sánchez Coello. Ilustraciones a su biografía*, Lisboa, 1928, p. 62.

¹⁴ Para una interesante y reveladora discusión de la alegoría véase M. Falomir, "Tiziano. Alegoría, política, religión", en *Tiziano y el legado veneciano*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2005, pp. 153-158. Juan López de Hoyos en su relación, *Real aparato, y sumptuoso recibimiento con que Madrid recibió a la serenísima reyna D. Ana de Austria*, Madrid, 1572, vincula el nacimiento del Príncipe y la victoria de Lepanto.

¹⁵ BNM, R/22747, Micro 3439. Estoy profundamente agradecida a Fernando Bouza, quien con su característica generosidad no sólo me avisó de la existencia de esta *Relación*, sino que también me prestó su copia de la misma.

¹⁶ *Relación*, f. 33.

¹⁷ *Ibidem*, f. 41.

¹⁸ *Ibidem*, f. 44.

¹⁹ *Ibidem*, f. 46. En la batalla ficticia representada en la Plaza de San Francisco, Ali Baxa, *el gran turco*, permanecía sentado encima de una gran serpiente (una elaborada construcción mecánica sobre ruedas, dirigida por hombres escondidos en su interior) que Don Juan mataba con su espada. La representación culminaba cuando se le prendía fuego al animal y explotaba en llamas, al llevar fuegos artificiales y los cohetes camuflados en su interior. El fuego y el humo resultante creó un ambiente de terror, como si de una batalla auténtica se tratara. La representación del turco como una serpiente está también descrita en otras fuentes contemporáneas. Véase E. H. Gombrich, "Celebrations in Venice of the Holy League and de victory of Lepanto", *Studies in Renaissance and Baroque art presented to A. Blunt*, Londres, 1967, pp. 62-68.



Soys vn nuevo Iosue
 y en esta dichosa lid
 soys otro nuevo David.

LA dama que representaua a Venecia,
 lleuaua vn estandarte de damasco azul
 con vn circulo hecho tarjon de oro por lo
 alto, las armas de venecia, y de la vna par
 te y de la otra la pintura y descripcion y
 letra

La donación Mansfeld a Felipe III: un primer resumen de las investigaciones

Por Pieter Martens, *Universidad Católica de Lovaina*,
Jean-Luc Mousset, *Musée national d'histoire et d'art, Luxemburgo* y
Bernd Röder, *Colaborador científico, Musée national d'histoire et d'art, Luxemburgo*

La oportunidad de excavar el castillo del Gobernador de Luxemburgo Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604) y la exposición *Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604), prince de la Renaissance* prevista para "Luxemburgo y su Grande Région, Capital Europea de la Cultura 2007", han permitido al Musée national d'histoire et d'art de Luxemburgo relanzar las investigaciones sobre este destacado personaje del siglo XVI. Desde el principio, la empresa se llevó a cabo en el contexto de una colaboración internacional¹. Un coloquio organizado al comienzo de las investigaciones, en mayo de 2004, atrajo la atención de la comunidad científica internacional sobre su castillo, caído en el olvido². Posteriormente, nuestro conocimiento sobre Mansfeld y su castillo de Clausen, que había albergado su colección de arte, ha aumentado considerablemente.

Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)

Antes de elaborar un primer resumen de una parcela de investigación particularmente interesante para España, conviene presentar de modo breve al personaje. Nacido en el condado de Mansfeld en Sajonia en 1517, Mansfeld permanecerá al servicio de España durante más de sesenta años, lo que constituye un récord de longevidad política para el siglo XVI. En 1535 tomó parte en la expedición a Túnez de Carlos V, quien en 1545 le nombró Gobernador

de la provincia de Luxemburgo (y Gobernador de la provincia de Namur hasta 1552), cargo que conservó hasta su muerte en 1604. En 1546, fue nombrado Caballero del Toisón de Oro en el capítulo de Utrecht. En 1549, asistió a las fiestas de Bruselas y de Binche en honor del futuro Rey Felipe II. Fue hecho prisionero por Enrique II de Francia en 1552 y, caído en desgracia, pasó cinco años de cautiverio en el castillo de Vicennes, ya que Carlos V se negó a pagar el rescate para su liberación. Rehabilitado por Felipe II, Mansfeld participó en la batalla de San Quintín en 1557 (en particular, su nombre se menciona en el cuadro de la batalla que se encuentra en El Escorial³, atribuido a Rodrigo de Holanda). Llegó a ser Consejero de Margarita de Parma, que le encargó, entre otros cometidos, viajar a Lisboa a buscar a la Princesa María, futura esposa de su hijo Alejandro Farnesio. Tras la llegada del Duque de Alba, Mansfeld permaneció fiel al Rey. Contribuyó de forma decisiva a la victoria del Rey de Francia contra los protestantes en Moncontour (1569), y en 1576 fue nombrado miembro del Consejo de Estado en Bruselas. Bajo Don Juan y Alejandro Farnesio, Pierre-Ernest de Mansfeld y sus dos hijos Charles y Octavien ocuparon distintos puestos de mando durante la reconquista de las provincias belgas. A la muerte de Farnesio en diciembre de 1592, y hasta enero de 1594, Mansfeld fue nombrado Gobernador General interino, cargo que tuvo que compartir con el Conde de Fuentes. Ese mismo año, Mansfeld fue elevado, junto con su hijo Charles, al rango de Príncipes del Imperio y, en 1597, recibió a los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en su castillo de Luxemburgo⁴.



Anónimo, Retrato de Pierre-Ernest de Mansfeld, finales del siglo XVI, Colección Universidad Católica de Lovaina (Heverlee, Arenbergkasteel), Fotografía: IRPA, Bruselas.



Anónimo flamenco, Vista panorámica de la villa suburbana de Pierre-Ernest de Mansfeld en Luxemburgo-Clausen, 1563-1584, Musée national d'histoire et d'art, Inv. n°1984-194, Luxemburgo, Fotografía: MNHA/Tom Lucas.

Mansfeld, conocedor y coleccionista de arte. El legado al Rey de España

Mansfeld fue igualmente un hombre enamorado de la cultura, que se comportó como "príncipe architetto". Iniciados en 1563 su castillo *La Fontaine* y sus jardines de Clausen, a las afueras de la ciudad de Luxemburgo, ofrecen una destacable síntesis de las corrientes artísticas más modernas de su época. Mansfeld fue el primero en asociar ampliamente en los antiguos Países Bajos la arquitectura y las colecciones de antigüedades ⁵. Se relacionó con grandes ingenieros y arquitectos de su tiempo como Jacques de Broeucq, artista en la Corte de María de Hungría ⁶. Le dedicaron algunas ediciones de la *Architectura* y una recopilación de modelos en marquería de Hans Vredeman de Vries ⁷. Estuvo en posesión de dibujos de Jacques Androuet du Cerceau el Viejo ⁸. Las estatuas de Vertumno y Pomona encontradas en Clausen corresponden a los dibujos publicados por otro artista francés, Hugues Sambin ⁹.

Mansfeld adornó su castillo y sus jardines con una impresionante colección de arte: en el momento de su muerte, se contaron más de trescientas pinturas, cerca de sesenta esculturas y una cincuentena de antigüedades galorromanas. Despojado de sus obras de arte y abandonado, el castillo cayó en la ruina. Gracias a la arqueología ha sido posible sacar a la luz la gruta, el atrio de Neptuno, la fuente de Venus y la de San Pedro, que sorprenden por su monumentalidad.

Acuciado por las deudas, pero quizá también debido a la ausencia de herederos directos que pudieran habitar el castillo, Mansfeld lo legó a Felipe III por testamento del 20 de diciembre de 1602:

(...) nous donnons, cedons et transportons à titre de legat, en vertu des presentes, à la Majesté du Roy nostre Sire nostre nouveau bastiment et maison à la Fontaine proche de ceste ville [Luxembourg], avec tous ses edifices ensemble, peintures, pourtraicts, chartres, tables et descriptions de guerre et aultres qui se trouveront attachés illecques, avec les jardins, parterres, parcq et entier circuist ensemble toutes maisons et edifices y comprins, suppliant tres humblement que sa Majesté soit servie d'accepter et de

recevoir le tout de bonne part, à la souvenance et memoire d'un vieulx et ancien serviteur de la maison d'Austriche et que luy plaise reciproquement avoir en tout favorable recommandation mortuaire, affin que par le payement de noz pretensions vers elle et des soldes avec aultres deuz non satisfaits, noz debtes qu'avons creez et sont accreuz à nostre charge en son service et du regne de feu le Roi son S^r et Père soyent payées et contentées, et que les legats que nous ordonnons puissent estre tant plus acquietez et que parainsy ne soyons frustréz de la disposition et ordonnance de cesluy nostre testament¹⁰.

Hay que reconocer que se trata de una donación muy poco habitual de un alto personaje a su Rey, de modo que las circunstancias precisas de tal acto merecen un estudio en profundidad. Igualmente, hay que destacar que si bien el testamento enumera diferentes categorías de cuadros, no menciona las esculturas que, sin embargo, fueron enviadas al Rey, por lo que se deduce que fueron consideradas como parte constituyente de las diferentes construcciones citadas.

Las investigaciones recientes en los archivos de Luxemburgo¹¹, de Bruselas¹² y de España¹³ han permitido abarcar en toda su amplitud esta donación, reconstruir el transporte de las obras y seguir sus huellas al comienzo de su estancia en España. Gracias a ello ha sido posible reencontrar en las colecciones españolas un cierto número de cuadros de los que se puede admitir razonablemente que provienen de la colección Mansfeld.

El inventario del castillo

Tras la muerte de Mansfeld, acaecida el 25 de mayo de 1604, el *Comissario ordinario* Lucas de la Cruz y dos miembros del Consejo Provincial de Luxemburgo, Remacle Guart y Jean Wiltheim, se dirigieron al castillo *La Fontaine* en Luxemburgo-Clausen y describieron en detalle lo que contemplaron, probablemente con vistas al traslado de los bienes de Mansfeld hacia España, especialmente los muebles, las pinturas, las estatuas y las antigüedades. Este inventario fechado el 14 de agosto de 1604, desconocido hasta ahora, constituye una de las principales fuentes de información sobre la colección del cuidadoso amante del arte que fue Mansfeld¹⁴.

El inventario sirvió como base para otras listas que enumeraban respectivamente las esculturas y las pinturas de la antigua colección Mansfeld. La *Lista de las Estatuas Fuentes y Antiquidades contenidas en el Inventario de la casa que fue del Principe y Conde Mansfeld junto a la villa de Lucemburgo* se fecha igualmente en 1604; existe una versión española y otra en francés¹⁵. La complementaria *Lista de las pinturas cotejadas y especificadas en el Inventario de la casa del Principe de Mansfeld junto a la*

villa de Lucemburgo no está fechada pero se remonta, según todas las apariencias, a la misma época; el texto íntegro se reproduce en el anexo (documento 1)¹⁶. Felipe III trataba claramente de recuperar los bienes culturales que le habían sido donados por Mansfeld. Desde la muerte del Gobernador quiso tener una idea de conjunto de sus colecciones: ¿pensaba ya en hacer venir a España las obras de arte y las antigüedades de *La Fontaine*? Sea como fuera, la mayor parte fueron expedidas algunos años más tarde, aunque hasta ahora se desconocía de cuáles se trataba concretamente.

El traslado de los objetos de arte desde Luxemburgo a España tuvo lugar entre 1607 y 1609, principalmente en dos envíos separados¹⁷. En julio de 1607, las pinturas fueron acarreadas hasta Bruselas para partir enseguida hacia España, donde la llegada de los cuadros está documentada desde 1608. El transporte de las estatuas no tuvo lugar hasta un año más tarde debido a dificultades prácticas; llegaron a Madrid en abril de 1609. Si bien en el estado actual de las investigaciones está mejor documentado el envío de las esculturas, son por el contrario las pinturas a las que mejor se ha podido seguir la fortuna posterior en España.

Las esculturas

El conjunto de escultura y "otras cosas pesadas" enviadas a España consistió en unas cincuenta estatuas en bronce, piedra o mármol, de las cuales se calificaba una decena como antiguas, así como el reloj del castillo, con todas sus campanas e instrumentos. Esto equivale a afirmar que el castillo y los jardines de *La Fontaine* fueron despojados de la mayor parte de sus estatuas. Su recogida y embalaje llevó casi seis meses. En Luxemburgo solo han permanecido las esculturas de los muros como las de Vertumno y Pomona, que servían de jambas de puerta, las inscripciones y las piedras antiguas esculpidas, encastradas y fijadas en las paredes, las esculturas demasiado grandes para su transporte como las de la fuente de Venus y las del atrio de Neptuno, y las estatuas que coronaban los tejados.

Los objetos llevados ocuparon 49 cajas, cuyo contenido preciso se conoce gracias a dos inventarios inéditos hasta el presente, que se añaden por tanto a la *Lista de las Estatuas* ya mencionada. En primer lugar, en el momento de la recogida de las estatuas, el contenido de cada una de las 49 cajas previstas para el viaje fue detallado en un *Inventaire des Statues prinses de la maison de feu son Ex.^{cc} le Conte de Mansfeldt*¹⁸. El tema, tipo y material de cada obra se indicaron cuidadosamente, así como su eventual origen antiguo. A menudo se especificó también el tamaño de las estatuas y su localización

en el castillo. Este documento fue de inmediato copiado y ligeramente retocado (sobre todo las ubicaciones originales de las estatuas, visiblemente ya inútiles, fueron tachadas) con el fin de obtener así un *Inventaire des Statues qu'y s'envoyent en Espagne*¹⁹ (documento 2 en el anexo). Claramente destinada a acompañar el transporte o a ser enviada aparte, esta lista permitiría controlar a su llegada el total de las cajas en su número y en su contenido.

Además de las cinco cajas que transportaban el reloj con sus campanas, el inventario incluía 49 esculturas. Se trataba de diecinueve estatuas en mármol, doce en bronce, seis en piedra blanca, una en piedra arenisca, seis bustos en jaspe o mármol con la cabeza en bronce, y cinco piezas de las cuales no se especificaba la materia. Si bien los bronceos eran todos de tamaño reducido, la mayor parte de las estatuas en mármol o piedra tenían entre 4 y 7 pies de altura; los mayores mármoles alcanzaban una altura de 8 pies y medio. A excepción de un busto del propio Mansfeld, las estatuas se relacionaban todas con la Antigüedad – ya fueran figuras mitológicas, ya bustos de emperadores romanos – y la mitad de los mármoles fueron calificados incluso como verdaderas antigüedades.

La preciosa carga abandonó Luxemburgo a comienzos de noviembre de 1608. Las cajas se embarcaron en el Mosela y descendieron después por el Rin hasta Rotterdam, donde se transbordaron a un navío con destino a Sanlúcar de Barrameda, en la desembocadura del Guadalquivir. La llegada allí de “cuarenta y nueve cajas en que van estatuas mármoles jaspes y otras cosas para Su Majestad”²⁰ fue confirmada a mediados de marzo de 1609 por el Duque de Medina Sidonia²¹. Las cajas, cuyo peso entonces fue estimado de entre 1.800 arrobas y mil quintales (esto es, entre 21 y 46 toneladas), continuaron en barco hasta Sevilla y fueron inmediatamente encaminadas a Madrid, adonde llegaron a comienzos de abril de 1609, es decir, seis meses después de su salida de Clausen.

Dado que los documentos se han descubierto muy recientemente ha sido imposible, por el momento, llevar más allá las investigaciones. Los datos sobre el destino de las estatuas en España resultan por tanto escasos todavía. En 1609, Hernando del Espejo, el Guardajoyas del Rey Felipe III, redactó un inventario de 135 esculturas de mármol y de bronce, que contenía probablemente también las de Mansfeld llegadas hacia poco a Madrid. Desgraciadamente este inventario crucial, mencionado por Madrazo en el siglo XIX, está perdido hoy día²². Parece que las estatuas de Mansfeld se repartieron entre la Casa Real de El Pardo y el Alcázar de Madrid. Diecisiete carros cargados de estatuas provenientes de Mansfeld llegaron a El Pardo en abril de 1609; algunas se instalaron en los patios, y otras se colocaron en las bóvedas²³. Parece de hecho que una parte de las estatuas no tuvo nunca un lugar fijo. Así, en el

Alcázar en 1614, el Rey hizo salir del depósito del Guardajoyas y de un patio del Palacio un número de estatuas de piedra y bronce, así como el reloj con sus campanas, provenientes todos de Mansfeld, para ser temporalmente expuestas en el “portal de la tapicería” del Palacio²⁴.

Las pinturas

La *Lista de las pinturas* (documento 1), que constituye un censo completo de las pinturas consideradas en el inventario del castillo de Mansfeld, cuenta con cerca de 350 pinturas. Únicamente se indica el asunto de las obras, y por desgracia sólo en raras ocasiones van acompañadas de información suplementaria sobre el tipo de pintura, las eventuales inscripciones, los marcos o las medidas. Al contrario de las esculturas, no disponemos de un inventario de las pinturas transferidas a España, ni de información detallada adicional sobre su transporte. Queda claro, sin embargo, que la mayor parte de las pinturas de la lista se envió a España.

La mayoría de los cuadros llegados a Madrid en 1608 fueron destinados a la Casa Real de El Pardo, que Felipe III estaba restaurando y redecorando por aquel entonces, después del incendio del Palacio en 1604²⁵. Madrazo describió ya cómo el Rey reunió allí una colección de 355 pinturas, es decir, un cierto número de cuadros que adornaban las salas antes del incendio, así como otros pintados para la ocasión por Juan Pantoja de la Cruz para la nueva Galería de Retratos, y un gran número proveniente de la colección de Mansfeld²⁶. En octubre-noviembre de 1608 las pinturas que vinieron de Flandes fueron enmarcadas e instaladas en El Pardo. Durante el transporte se habían deteriorado, si bien los pintores Francisco de Carvajal, Fabricio Castelo y Julio César Semín se ocuparon de “el adreço y reparo de cantidad de pinturas de las que vinieron de Flandes” porque “estaban mal tratados”²⁷. Al año siguiente, en octubre de 1609, aún entraron en El Pardo nuevas pinturas de Mansfeld para unirse a las que ya se encontraban allí. La lista de estos nuevos cuadros, entre los cuales se encontraba una tabla de El Bosco, se presenta en el anexo (documento 3).

El ingreso de un gran número de pinturas de Mansfeld en El Pardo está atestiguado en los inventarios de este Palacio de 1614 y 1623²⁸. Si el inventario inédito de 1614 es casi idéntico al de 1623 publicado por Azcárate, no deja de ser, sin embargo, un documento primordial, ya que contiene notas en los márgenes sobre la proveniencia de los cuadros, en las que se resaltan las “Pinturas de Flandes”. De las 344 pinturas enumeradas en El Pardo en 1614, hay 115 que se señalan como “de Flandes”, y la mayor parte de ellas proceden en efecto



Anónimo flamenco, Doble retrato de Charles y Octavien de Mansfeld, siglo XVI, Museo Nacional del Prado, Inv. 1953, depositado en el Museo de Salamanca, Junta de Castilla y León.

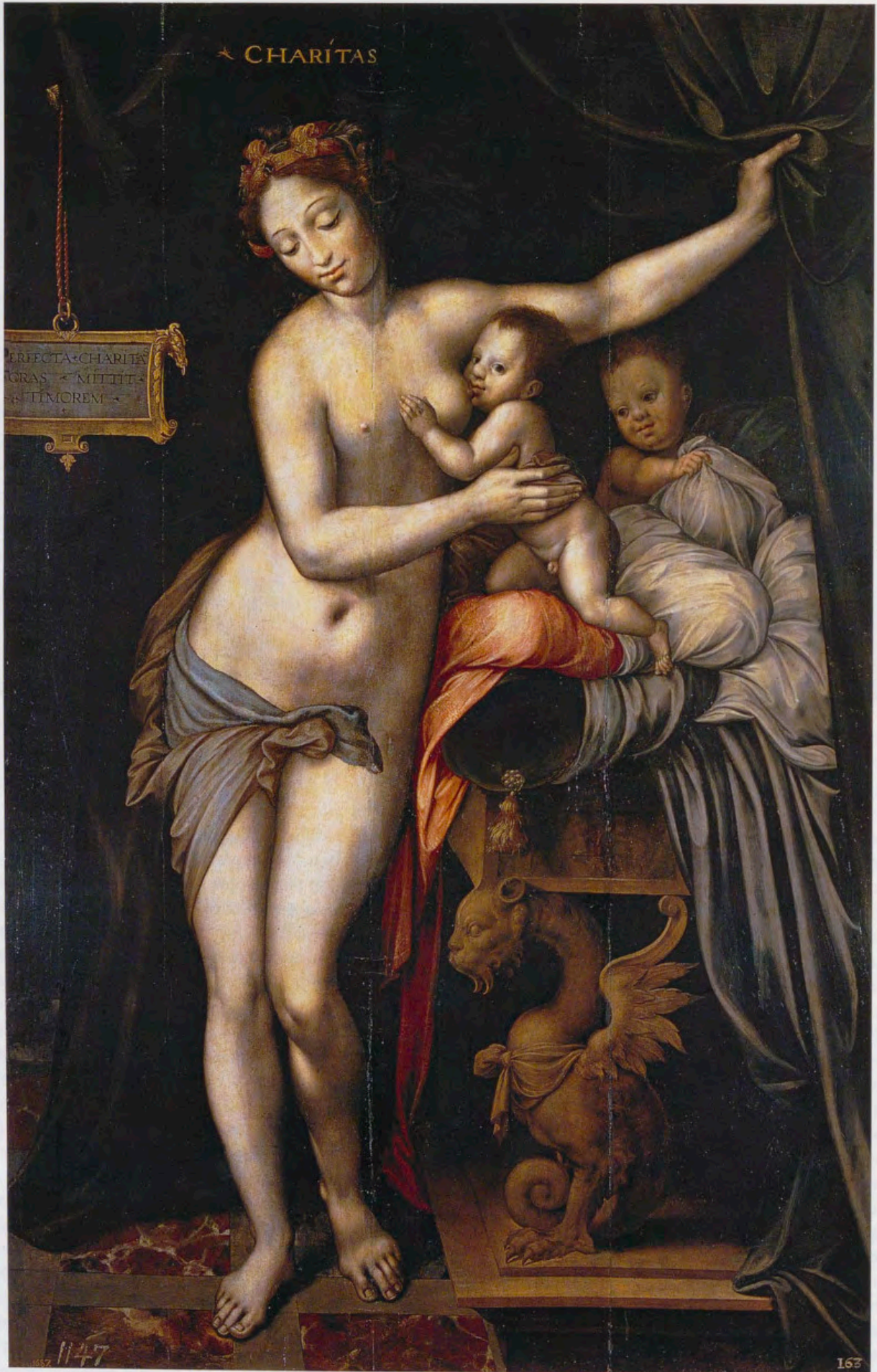
de la colección de Mansfeld. Además, entre las pinturas cuya procedencia no se señala se encuentran igualmente cuadros de Mansfeld. Casi todas las obras vuelven a aparecer en el inventario de 1623; tres años más tarde fueron admiradas por Cassiano dal Pozzo, que mencionó especialmente en su *diario* los cuadros de caza y de batallas (la toma de Amberes, de Maastricht y de otros lugares de Flandes) ²⁹.

Además de a la Casa Real de El Pardo, algunos de los cuadros de la colección de Mansfeld fueron destinados al Alcázar de Madrid, como muestra el inventario del Palacio de 1636 ³⁰. Sin duda muchas de esas pinturas eran demasiado genéricas para poder ser individualizadas por las descripciones, en general vagas; sin embargo, este inventario permite reconocer en las diferentes habitaciones del Alcázar al menos una veintena de tablas que provienen claramente de Mansfeld.

Si bien parece por tanto que las obras de arte de Mansfeld (tanto esculturas como pinturas) fueron repartidas esencialmente entre El Pardo y el Alcázar, no se puede, sin embargo, excluir con seguridad que una cierta cantidad entrara en otras residencias reales. A fin de

cuentas, algunos cuadros se llevaron a veces de una residencia a otra. En efecto, los *Inventarios Reales* posteriores permiten, hasta cierto punto, seguir las huellas de las obras de Mansfeld en las diferentes colecciones españolas ³¹. Sin embargo, el estudio de la fortuna posterior de las obras, con las inevitables pérdidas (en especial en el incendio del Alcázar de 1734), sobrepasa los límites de esta contribución. Por nuestra parte nos conformamos aquí con citar algunos cuadros reencontrados en las colecciones actuales y que muy probablemente provengan de Mansfeld.

La primera pintura de la que se puede admitir la proveniencia de Mansfeld es naturalmente el doble retrato de sus dos hijos que se encuentra en la colección del Museo del Prado (actualmente en préstamo al Museo de Salamanca). Según el catálogo del Prado, que sigue los antiguos inventarios, este lienzo representa a *El conde de Mansfeld y su hijo*, pero en realidad se trata de los dos hijos del Conde, Charles y Octavien ³². De acuerdo con la relación de las pinturas del castillo de Mansfeld, en una pequeña sala, encima de una puerta, colgaba un doble retrato de sus dos hijos: *Los retratos de los difuntos S.^{tes} Conde Carlos y Octavio de Mansfeld, en una tabla*. Se trata



Atribuido a Vincent Sellaer, La Caridad, Museo Nacional del Prado, Inv. 2207, Madrid.

verosíblemente del lienzo que se menciona después en el Alcázar en 1636 –aunque erróneamente identificado como representación de Mansfeld y su hijo: *Un lienzo, de dos retratos, del conde de Masfelt y su hijo, de medio pecho arriba, tiene de alto una vara y una media de ancho poco mas o menos*³³– y que se encuentra actualmente en el Museo de Salamanca.

Originariamente este doble retrato de los dos hijos de Mansfeld estaba acompañado por un doble retrato de sus dos esposas, Marguerite de Brederode y Marie de Montmorency. Éste se encontraba en la misma *saletta* que el primero, encima de otra puerta: *El retrato de las mugeres del Conde, la de Brederode y la de Montmorency*. Los dos dobles retratos por tanto formaban pareja, lo que lleva a creer que tanto su apariencia como sus dimensiones serían similares. Es entonces probable que este doble retrato de las esposas de Mansfeld corresponda al lienzo de dos damas no identificadas que acompañaba al doble retrato de los hijos en el Alcázar en 1636: *Un lienzo al olio, de dos damas flamencas, bestidas de negro con joyas y (...) blancos, la una con la mano sobre un bufete y la otra con unos guantes en la mano*³⁴. Este lienzo, también conservado en el Museo del Prado, posee en efecto unas dimensiones y una forma de representación en todo comparables al retrato de los dos hijos³⁵. Se puede por tanto adelantar razonablemente la hipótesis de que se trata de las dos esposas de Mansfeld, si bien esta identificación resulta un poco especulativa debido a la ausencia de retratos fiables de las dos mujeres en cuestión.

Los dobles retratos constituyen un género de pintura muy escaso, lo que ayuda a seguir sus pasos en los inventarios y facilita su identificación. Lo mismo ocurre incluso en mayor grado con los triples retratos, de los que se encontraron tres ejemplares en uno de los pabellones en el jardín de *La Fontaine*. El inventario de 1604 y la *Lista de pinturas* los describen como sigue:

Sobre cada una de las tres puertas de la saletta una tabla de retratos /

- (i) *En la primera las Reinas de Dennemarck, de Inglaterra y de Portugal /*
- (ii) *Sobre la segunda puerta en otra tabla la Reina de Dennemarque madre del Duque de Lorena, Glaudia de Francia su muger y de Christina de Lorena, Ducessa de Florencia /*
- (iii) *En la tercera puerta tambien sobre otra tabla las tres hijas del Duque de Lorena moderno, la Señora Antonetta, Catharina y Elisabetha.*

Las tres pinturas, afrontadas sobre las tres puertas del pabellón, formaban claramente un conjunto, lo que de nuevo presupone un fuerte parecido en estilo y dimensiones. Se vuelve a encontrar otra vez el trío en el Alcázar en 1636³⁶:

- (i) *Un lienzo largo y angosto, al olio, con los retratos de las reynas de Dinamarca, Ingalaterra y Portugal, con armas y letreros en lo alto.*
- (ii) *Otros tres retratos de la misma manera, de tres damas, que son duquesa de Lorena y su hija y la duque-*

sa de Florencia con sus rótulos y armas en lo alto.

- (iii) *Un lienzo al olio, de tres damas de la cassa de Masfelt, la una Antonia duquesa de Lorena, las otras Isabel y Catalina, de las rodillas arriba, en forma pequeña, con sus rótulos en lo alto y sus armas.*

Además de confirmar la procedencia “de la cassa de Masfelt” de los tres triples retratos, esta descripción permite, gracias a la mención de las inscripciones [rótulos] y de los escudos [armas], identificar con seguridad dos de las tres pinturas en las colecciones actuales del Museo del Prado. Si el primer lienzo, (i) el *Retrato triple de las reinas de Dinamarca, Inglaterra y Portugal*, se encuentra en la actualidad aparentemente perdido, los dos otros lienzos se hallan en la Embajada española en Caracas. Se trata del (ii) *Retrato triple de la reina Cristina de Dinamarca, Claudia de Francia, duquesa de Lorena, y Cristina de Lorena, duquesa de Florencia*³⁷ y del (iii) *Retrato triple de Antonieta de Lorena, duquesa de Cleves, Catalina, princesa de Lorena, e Isabel de Lorena, duquesa de Baviera*³⁸. Claramente formando pareja, las dos pinturas conservadas poseen dimensiones similares y muestran una gran unidad tanto por su composición general como por la manera de representar a las seis damas retratadas. Debieron de ser realizadas en un mismo taller. Si admitimos que los retratos triples son de procedencia Mansfeld, entonces el retrato doble de las esposas debe ser también a causa de las similitudes de composición.

Si los dobles y triples retratos mencionados son muy poco frecuentes, la mayor parte de las pinturas de la colección de Mansfeld (y en particular los numerosos retratos de la gran galería) son demasiado genéricos, de forma que su individuación no suele ser posible. No obstante, existen dos o tres excepciones.

En el Museo del Prado se encuentra un cuadro que representa a *La Caridad*, actualmente atribuido a Vincent Sellaer. Ya Madrazo indicó que procedía de Mansfeld y lo atribuyó a Georg Pencz. En efecto, si bien el cuadro ha sido atribuido a varios pintores (lo mismo a Lambert Lombart que a Jan Massys), la proveniencia de Mansfeld no parece dudosa³⁹. La *Lista de las pinturas* de su castillo hace mención a tres Caridades. Además de *Una pintura de las tres virtudes, Fides, Spes, Charitas*, hay dos cuadros que representan a la Caridad sola. Existe en primer lugar una Caridad asociada a otros tres cuadros que representan la *Fe*, la *Esperanza* y la *Fama* y forman así un conjunto de las virtudes teologales. Hay también, encima de la chimenea de una habitación del edificio de la entrada principal, *Una pintura de la Caridad*, esta vez independiente. Esta última *Caridad* será muy verosíblemente la que aparece después entre los nuevos cuadros de Mansfeld transferidos a El Pardo en 1609, y cuya descripción corresponde al cuadro de Sellaer: *Otro en tabla, de la Caridad desnuda con dos niños el uno al pecho, en*

marco de madera dorado (véase documento 3). El inventario de El Pardo de 1614 confirma que este cuadro de *La Caridad* es "de las de Flandes" y además se descubre que tenía un lugar prominente en la *Sala de las Audiencias* junto a, entre otros, el tríptico *El carro de heno* de El Bosco y dos lienzos de Tiziano⁴⁰.

Entre las nueve pinturas de Mansfeld transferidas a El Pardo en 1609 se encontraba otro cuadro que puede ser identificado: en la lista se alude a un cuadro *de un descalabrado que le sacan una piedra de la caveça, en tabla, con su marco de madera*. En 1614 se encuentra en la *Sala del Antecámara: Otra pintura, que llaman la tabla de los locos, hecha en Flandes, que esta encima de una puerta y un cirujano que esta sacando una piedra a un loco, con su marco de oro y negro*⁴¹. Poco después de 1623 este cuadro fue aparentemente transferido al Alcázar de Madrid para adornar el *Salón Nuevo* entre los cuadros de Tiziano, Rubens y Velázquez; allí lo admiró Cassiano dal Pozzo en 1626: *v'era anco un quadro di maniera todesca fatto diligentissimamente d'un che vien curato d'una sassata in testa che esprime nel viso la forza del dolore meravigliosamente*⁴². El inventario del Alcázar de 1636 describe el cuadro como *Una tabla al olio, con moldura dorada y negra, que es un descalabrado en la frente y un barbero que le saca las piedras y otras figuras y una desmayada, con las manos asidas acia lo alto*⁴³. No hay duda de que se trata del célebre *Cirujano* (o la *Extracción de la piedra*) de Jan Sanders van Hemessen (c.1500-c.1565) que hoy se encuentra en el Museo del Prado⁴⁴.

Sin duda, el cuadro mencionado en 1609 entre las nueve pinturas "que vinieron de Flandes del Conde Mansfelt" es el de Hemessen; de todos modos, visto que otros cuadros flamencos llegaron a El Pardo al mismo tiempo y que el *Cirujano* no se nombra explícitamente en el inventario de *La Fontaine*, la procedencia de Clausen sigue siendo incierta.

Un tercer cuadro mencionado entre las nueve pinturas de Mansfeld transferidas a El Pardo en 1609 es una *Tentación de San Antonio* por El Bosco (ver documento 3). Se trata probablemente del cuadro inventariado en Clausen en 1604 en la Casa de Baños como *una pintura al olio en tabla de la vision y tentación de Sant Antonio*. Si parece por tanto que Mansfeld poseía una tabla de El Bosco (o una copia, o un cuadro a la manera de), es imposible trazar con seguridad la trayectoria posterior de esta obra de arte, sobre todo debido al gran número de pinturas similares. Ya los inventarios de El Pardo de 1614 y del Alcázar de 1636 contienen entre ambos una decena de *San Antonios* supuestamente de El Bosco que apenas se distinguen por su descripción. Por tanto es imposible asegurar la procedencia de Mansfeld de alguna de las cinco versiones de la *Tentación de San Antonio* atribuidas a El Bosco que posee en la actualidad el Museo del Prado.

Anexos

Documento 1.

Lista de las pinturas en el castillo de Mansfeld en Luxemburgo-Clausen, sin fecha [1604]

Luxemburgo, Archives Nationales,
A-IV-65/2, fols. 17 r-23 r
Transcripción por Romina Calò.

[folio 17 r]

†

Lista de las pinturas cotejadas y especificadas en el Inventario de la casa del Principe de Mansfelt junto a la Villa de Lucemburque. / .

Una Vella pintura al olio de un Bacho y Venus, y dos retratos simples _ sobre madera al agua a los dos lados de la chimenea. / .

En la saleta todo al rededor de pinturas al agua. / .

Una pintura de las tres virtudes, Fides, Spes, Charitas. / .

La Estacada de Anverez pintada sobre tela al agua. / .

Diez pinturas doradas al rededor de los bordos, enclavadas en forma de Tappeçerria al rededor la mayor parte de diversas cazas como de Lobos, çiervos, liebres, de Ossos, puercos chavalis y de otras Vollerias çerçadas y de otras cazas. / .

Sobre cada una de las tres puertas de la Saletta una tabla de retratos. / .

En la primera las Reinas de Dennemarca, de Inglatt.^a y de Portugal. / .

Sobre la segunda puerta en otra tabla la Reina de Deñemarca madre del duque de Lorena Glaudio de Françia su muger y de Christina de Lorena duçessa de Florençia. / .

En la Terçera puerta tambien sobre otra tabla las tres hijas del Duque de Lorena moderno la Señora Antonetta Catharina y Elisabetha. / .

Nueve grandes pinturas de cazas sobre tela çercadas que sirven de tappeçeria dorados los bordos. / .



Anónimo flamenco, Retrato triple de la Reina Cristina de Dinamarca; Claudia de Francia, Duquesa de Lorena; y Cristina de Lorena, Duquesa de Florencia, siglo XVI, Museo Nacional del Prado, Inv. 1951, depositado en la Embajada de España en Caracas.

En la primera Leonora Reina de Francia, Maria Reina de Hongria. / .

La Ser.^{ma} Infante de España y la duquesa de Savoya su hermana. / .

En la otra tabla las quatro Reinas y mugeres del Rey muerto. / .

[folio 17 v]

En la tercera Tabla doña Maria madre del Rey don Philippe hija del duque Carlos de Borgoña la Reina madre del Emperador Carlos, _ la Imperatriz madre del Rey muerto y la Imperatriz su hermana. / .

Dieß Pinturas juntadas con algunos proverbios muy lindos. / .

Una chiminea simple sobre la qual esta una pintura a lolio en tabla de la vision y Tentacion de Sant Antonio. / .

Una pintura sobre otra chiminea y sobre tabla bien antigua hecha _ a fantasia muy estimada. y se diße que fue presentada de la Villa de Anveres. / .



Anónimo flamenco, Retrato triple de Antonieta de Lorena, Duquesa de Cleves; Catalina, Princesa de Lorena; e Isabel de Lorena, Duquesa de Baviera, siglo XVI, Museo Nacional del Prado, Inv. 1952, depositado en la Embajada de España en Caracas.

Una muy linda pintura a l'olio de diversas Nymphas q. se Vañan. / .

Una muy linda pintura de tela a lolio enclavada de Damas y Nymphas que se estan bañando dorados los bordos. / .

Una muy linda pintura de la historia de Susanna algo dorada _ al rededor. / .

Diez y seys tablas atacadas todas juntas de diversos Imperadores asaver de Julio Cæsar, Augusto, Claudio, Caligula, Nero, Galba, Tito Vespasiano, Ortellio, Ottho, Diocletiano, y Domitiano y mas adelante el retrato de Hannibal cathaginensis, Schipio Africano, Pompeio magno y C. Julio Cæsar y entre dos destas tablas ay algunas pequeñas pinturas de tropheos la dhã saletta solada de piedras. / .

Veynte y una pinturas que sirven para adornar una galleria, ó, _ passadizo de diversas suertes de figuras sitios de Villas, batallas y _ otros actos a plaßer tanto de Turcos

como de otros, y sobre la seg.^{da} puerta el retrato del difunto Sf Principe y Conde Carolos de Mansfelt con una escriptura al rededor con letras de oro de la reprinse y Victoria que alcanço en Hongria de la Villa de Strigonia y que murio _ luego despues en el mes de Agosto 1595.

[folio 18 r]

Una pieça de linda pintura de Nymphas con musica y holgança heçha al olio sobre tela. / .

Una muy linda pintura a lolio sobre tela de dos mugeres que hechan leche por las tettas y una otra que lleva el diablo al Infierno con los cabellos todos de fuego. / .

Una linda pintura de coßina a la Flamenca. / .

Quatro pinturas adornadas con Satiros. y toda suerte de plaßer alolio y sobre tela. / .

Quatro Tablas de pieças de pinturas sobre tela alolio de Vulcano y alg.^{as} guerras, o, batallas de Liones, Bufles; y de Ossos a la Romanesque. / .

Quatro Tablas de pinturas variadas y adornada de diversos pescados a la manera de Hollanda. / .

Çinco tablas de pinturas sobre tela a lolio una de juego de Satiros y las otras quatro de cocinas y fruterias pescaderias y de otras cosas, parte a la Flamenca y parte a la Hollanda. / .

El retrato de Don Juan Manrique de Lara. / .

Una Vieja pintura sobre tela de Fruteria enclavada sobre la chiminea. / .

Una pequeña pintura de una muger desnuda con pequeños niños _ al rededor della. / .

Un Retrato de una Señora de España enclavada al muro. / .

El retrato de Su Alt.^a Ser.^{ma} siendo Cardenal. / .

El retrato del Conde de Mansfelt sobre la puerta de la entrada en una Tabla alolio. / .

[folio 18 v]

El retrato dela madre del difunto conde todo entera Vestida al modo de Allemaña sobre la puerta dela entrada. / .

Sobre la chiminea una pintura al antiguo de la dhã madre del conde con sus niños. / .

El retrato de las mugeres del Conde la de Brederode y la de _ Montmorency. / .

Los retratos de los difunctos S.^{res} Conde Carolos y Octavio de _ Mansfelt en una tabla. / .

Una pintura de figuras sobre tela a lolio representando que el tiempo descubre la verdad. / .

Una pintura ençima de dos figuras representando la primavera y el otoño dorada al rededor muy linda. / .

Una pintura sobre tela a lolio de dos figuras que son el tiempo y la fee dorada al rededor. / .

Una pintura de un mancebo que duerme y una muger Vieja que parece quererle hechißerar dorada al rededor y con las zifras de Mansfelt doradas. / .

El retrato del difunto Emperador carlo quinto sobre la otra abajo al'opposito el retrato del Rey muerto. y sobre la Terçera alla çerca bajando por unos escalones de piedra abajo el retrato del Duq^e Carolo de Borgoña todos tres de la misma grandeza. / .

A la mano derecha del dhõ Emperador sobre el lado que Va açia los _ jardines ay, siete retratos hasta la mitad del cuerpo de diversos _ Monarques y Principes de muy Illustre y Ser.^{ma} casa de Austria _

[folio 19 r]

entre los quales ay la del Emperador Frederico. Item Alberto Duque de Austria segondo deste nombre y Terçero de Linaje, Leopoldus, buen duque de Austria el quarto muerto en la batalla contra los Suysaros año 1383. y Ernesto dhõ le Fier duque de Austria los no estan nombrados ny _ Intitulados. / .

Sesenta y uno otros retratos hasta la del Rey tambien todos hasta la mitad del cuerpo. y son los siguientes. / .

El Rey de Denemarca Christerne. / .
Un otro de Denemarca que no esta intitulado. / .
El Rey Henry de Angleterra. / .
El Rey Christernus de Denemarca. / .
Dos Reyes de Schweden Gustanus y Ericus. / .
El Rey moderno de Polonia Sigismundo. / .
El Rey Stephanus de Polonia. / .
El Rey moderno de Denemarca. / .
El Transilvano Sigismondo Battori. / .
El Tartaro Juan. / .
Quatro Prinçipes de la casa de Mediçis, ó, Florençe y comprehendido Un Car.¹
Marco Aurelio. / .
El Rey de los Albanesses. / .
El landgrauff de Hessen. / .
El Conde Palatino Casimirus. / .

[folio 19 v]

Don Antonio de Leva. / .
Emanuel de la Ling, Marques de Renty. / .
El Principe Andrea Doria. / .
El Coronel Palfi. / .
El Coronel Verdugo. / .
El S.^r de la Nove. / .
Philippe duque Cleves S.^r de Ravenstein. / .
El viejo S.^r de Brederode. / .
Guillermo de Croy S.^r de cievre. / .
El S.^r de Glayon. / .
Juan Conde de Nassauw. / .
El duque Phlê d'Arshot. / .
El Marischal de Biron el Viejo. / .
Don Frederico de Toledo. / .
El Conde Admiral d'Egmont. / .
El Conde de Horne. / .
El Conde Loys de Nassau. / .
El Principe d'Orenge Conde de Nassau. / .
El S.^r dandelot. / .
El Almirante de França. / .
Fran.^{co} duque dalençon. / .

[folio 20 r]

Lodovico duque de Montpensier. / .
El Principe de Conde. / .
Philibert Duque de Savoya. / .
El Condestable de França. / .
El Duque de Montpensier Prinçipe Daulphin. / .
El Duque de Nemoûrs. / .
Lodovico Bourbon Principe de Conde. / .
Alexandro duque de Parma. / .
El gran comendador de Castilla. / .
Don Juan de Austria. / .
El Duque d'Alva. / .
Philibert Duque de Savoya. / .
El Rey Sebastian de Portugal. / .
El Rey moderno de França Henrico el quarto. / .
El Rey defuncto de França Henrico el Terçero. / .
El Rey Carlo el 9. / .
El Rey Francisco. / .
El Rey Henrico su padre. / .
El Rey Francisco el Viejo. / .

Entre el Rey difuncto y el Ducque Carlo de Borgoña ay siete retratos Assaver del Rey Fernando d'Arragon, del Rey don Philippe de Castilla

[folio 20 v]

del Emperador Maximiliano el primero, de Carolo el Justicier_ ducque de Borgoña, de Philippo el bueno, ducque de Bourgoña el ducque Philippo le hardi y del ducque Jean. / .

Otra vez comencando del dhõ Emperador Carolo a la mano yzquierda a lo largo de la dhã gálleria açia la baja corte hasta el duque Carolo de Borgoña estan _

El Emperador Ferdinando hermano dél dhõ Emperador Carolo. / .
El Emperador Maximiliano el segundo. / .
Los Archiduques Ferdinando y Carolo sus hermanos. / .
El Emperador moderno Rodolphus. / .
Los Archiduques Ernesto, Matthias, Maximiliano y Alberto con el habito de Cardinal. / .
El Elector ducque Maurice de Sachsen. / .
El Marques Alberto de Brandenburg. / .
El Elector Augusto de Sachsen. / .
El Elector Hans Frederich de Sachsen. / .
El Viejo ducque Henrico de Bransweick cavallero de la orden. / .
El Ducque Guillelmo de Bavier tambien cavallero de la orden. / .
El Presbitro Jan. / .



Anónimo flamenco o francés, ¿Doble retrato de las esposas de Mansfeld, Marguerite de Brederode y Marie de Montmorency?, siglo XVI, Museo Nacional del Prado, Inv. 1963, Madrid.

Un ducque de Venecia. / .
Pedro Ernesto Conde de Mansfelt con el Toison de Oro. / .
Maximilian Egmont conde de Buren. / .
Sinan Bassa. / .
Sultan Mahomet Emperador de Turquia. .
El Conde Carlo de Mansfelt. / .

[folio 21 r]

Don Diego de Cordova GranCapitan. / .
Ferat Bassa. / .
El Gran Cancelario de Polonia. / .
Basilius Moscovite. / .
Alexandro Magno. / .
Barbarossa. / .
Sophy. /

Canson Rey de Egiptia. / .
Maltasses Rey de Tuies. / .
Soliman Imperator Turcarum. / .
Magnus Tamerlanús. / .
Sforca Cotignola. / .
Castrucy castrucanus. / .
Alchitroff Aethiopia Rex. / .
Don Juan de Medicis. / .
Octavianus Augustus conde de Mansfelt. / .
El Viejo conde Palatino y elector Frederico. / .
Un Viejo Ducque de Branswick. / .
El duque Erico de Branswick cavallero de la orden. / .
El Duque Julio de Branswick. / .
El Duque de Meina. / .
El Cardinal de Guise. / .
El Viejo Duque de Guise. / .
El Viejo Cardinal de Lorena Archobispo de Reins. / .

[folio 21 v]

Un otro Ducque de Guyse. / .
El Príncipe Vaudermont Lorena. / .
El Cardinal Carlo de lorena moderno Obispo de Metz. / .
El Ducque de Bar. / .
El Ducque Carlo de Lorena moderne su padre. / .
Francisco Ducque de Lorena. / .
Antonio Ducque de Lorena. / .
Rene Rey de çìilia Ducque de Lorena y de Bar. / .
Mas se hallan en la dhã grande sala de muy grandes pin-
turas sobre tela con bordos al rededor de leño sirviendo
de tapeçeria a la dhã galleria que sigue. / .
Ascaver del dhõ retrato del Emperador Carlo a la mano
derecha. / .
La batalla de Pavia donde el Rey de Francia fue prisone-
ro año 1524. / .
La Ruina de Roma. / .
La tomada de Sant Desir. / .
La prinsa de Venlo. / .
La Estacada de Anveres el año 1582. / .
La prinsa y tomada de Avdenarda año 1582. / .
El sitio de la Villa de Harlem año 1572. / .
El sitio y tomada de Tornay ano 1581 / .
El sitio y prinsa de Mاسترخت año 1579 / .
El sitio y prinsa de Sant Quintin año 1557. / .
La batalla que gano el dhõ Emperador contra los protes-
tantes donde fue tomado el Duque de Sachsen año 1547. / .

[folio 22 r]

El sitio y prinsa dela gouletta del dhõ Emperador año
1536. / .
La prinsa de Lisbona. / .
La batalla por mar que gano el S.ª don Juan. / .
La batalla de Gravelinges año 1558. / .
La batalla de San Quintin año 1557 / .
Una muy linda pintura de una persona assentada en una
silla y _ representa una Melibea vestida con una saya de
alforros con un flarolletta en la mano derecha dorada al
rededor teniendo quatro pies de largo y tres de ancho
estimada por una pieça muy rara. / .

Seys pinturas sobre tela que sirven de tapeçeria asaver el
sitio de la Villa de Nuys del año 1586. / .
El sitio de Vilvorda año 1584, El sitio de Bouchain de la
Villa de Nivella, El sitio de grave. y el sitio de la Enclusa
todas con las armas
de Mansfelt. / .

Una pintura muy linda dorada al Rededor sobre la qual
esta escripta con letras doradas, Speluncam Dido Dúx et
Troianus eandem _ deveniunt. / .

La batalla de Montcontour con unas letras encima,
Montconterrensi ostendit certamine Mansfelt quid valeat
virtus Inclita, sorsque dúcis. / .

La otra de un fuerte siteado por el Turco por mar y tierra
y sin titulo Una batalla por mar del Marques Sancta Cruça
a la Terçera

El sitio de Malta una muy grande pieça del año 1585. / .
El sitio de Rodes. / .

Un pequeño retrato del Bourg de Comines en Flandes. / .
Los retratos del Rey muerto y madre de la Infante Ser.^{ma}. / .

[folio 22 v]

La figura de Tribuno Romano en tiempo de guerra. / .
Al rededor en lugar de tapeçerias treçe pinturas grandes
como _ pequeñas Intituladas castramentatio de los
Romanos. / .

<de dos pies>

Un retrato quadrado el de Stephanus Rex Poloniae. / .
En una Vieja çesta baja tres pinturas de puertas. / .
Una Vieja linda pintura de pescaderias. / .
Los retratos de los Serenissimos Archidukes Alberto y la
Infanta. / .

Diversas pinturas puestas en forma de Tapeçeria de
diversas cosas. / .
Una linda pintura dorada al rededor de la primavera, el
Verrano y el Otoño. / .

Una pintura de la Charidad. / .
Una grande pieça de pintura q. represente el sitio
de Wachtendoncq.
Una Vieja pintura del retrato de la Fortuna. / .
Diversas pinturas de Fabricas. / .
Treçe tablas de pinturas de las quales los siete son las
Artes Liberales. / .
Las tres otras la Fee, Esperança, y Charidad. / .
La otra la Fama. / .
Las dos otras Venus. / .
Una tabla, ó, pintura donde tiene Ulisses dos Buees
por Una cueda. / .
El retrato de Los señores el Difuncto Principe y Conde
<Carlo> de Mansfelt y Conde Octaviano. / .



Jan Sanders van Hemessen, El cirujano, Museo Nacional del Prado, Inv. 1541, Madrid.

~~Cinco piezas de cazas la una de liones, otra de Buflos,
otra de Torros, una de ossos, y la ultima de leopardos. / .~~

[folio 23 r]

Tres grandes pinturas de cañas de çieruos del Emperador Maximiliano el primero enclavadas en forma de tapecería. / .

Una hembra de Un puerco chavaly. / .
y una mas pequeña de un çieruo. / .

Tres retratos sobre las puertas enclavados al olio el uno del difuncto Conde De Mansfelt y sus dos mugeres. / .

Una pintura de tela al olio que representa a Diana con Calisto descubierta de las Nymphas siendo preñada. /

Una muy linda pintura nueva de Una cosinera de Verduras de cosina hechadas por tierra. / .

Documento 2

Inventario de las esculturas llevadas del castillo de Mansfeld en Luxemburgo-Clausen y enviadas a España en 49 cajas, sin fecha [1608]

Luxemburgo, Archives Nationales,
A-IV-65/2, fols. 13r, 13v, 16r

Transcripción por Bernd Röder y Fernand Toussaint.

[fol. 13 r]

Copie

[q embian a su M.^{te}]

Inventaire des Statues ~~prinses de la maison de feu Son~~
quy s'envoyent en Espagne
~~Ex.^{te} le Comte de Mansfeldt. fait a Luxembourg par~~
~~moy soubscript ClercJuré.~~

Les casses sont marquées.

- Num.º 1. Premierement diverses pieces de figures en marbre blancq.
- 2. Item deux enfans de Bronze, assiz sur des tonneaux
- 3. Item deux enfans de Bronze, assiz sur des pedestales
~~pedz de stale~~ et. un vase de fleurs de Bronze.

- 4. Item le corps du dessus la ceinture de le Conte
~~feu son Ex.^{cc}~~ de Mansfeldt en pierre blanche.
de la
- 5. Item une petite statue ~~nommee~~ Patientia, de marbre blanc de deux piedz de haulteur.
de
- 6. Item une statue de Bronze ~~nomme~~ Python, sur un dragon de Bronze ~~ayant servy a la fontaine~~ aussi
Et Cleopatra, de Bronze, ~~ayant aussy servy a~~
~~lad[ite] fontaine.~~
- 7. Item une statue de Bronze d'une deesse
~~une~~ pedestale
~~qu'estoit sur la fontaine de la feuillie~~ Et un
~~ped de stale~~, avecq un petit enfant dessus, tenant une pomme a la main avecq une aultre statue de Bronze Jouänt sur la Cornemuse, ~~ayant servy a une fontaine au Jardin des Orangiers~~
de
- 8. Item une statue antique ~~nommee~~ la deesse Pallas de marbre blancq.
- 9. Item encor une statue antique en marbre blanc de la haulteur de six piedz
de
- 10. Item une statue antique ~~nommee~~ Marcus Aurelius en marbre blancq
- 11. Item un Jeune Bacchus en marbre blancq
- 12. Item la deesse Ceres en marbre blanc de la haulteur de six piedz
- 13. Item Cupido en pierre blanche
de la
- 14. Item une statue antique Luna en marbre blanc de la haulteur de quatre piedz et demy.

[fol. 13 v]

- 15. Item Diane de marbre blanc de la haulteur de 4^{1/2} piedz
- 16. Item un Bacchus. de marbre blanc de la haulteur de quatre piedz
Lucy patris
- 17. Item le corps ~~Luey~~, Cæsaris July ~~pater~~, au dessus la ceinture
de
- 18. Item le corps Vitellio Cæsaris au dessus de la ceinture
- 19. Item le corps audessus de la ceinture d'Antonio dont la teste est de bronze
- 20. Item le corps de l'Empereur Octaviano Auguste la teste et corps comme dessus

21. Item le corps d'un aultre Empereur la teste et corps comme dessus et dont le nom ne s'at point trouvé
de
22. Item le corps Caj: Julio Cæsaris de marbre blanc comme dessus.
23. Item le corps d'une aultre antiquite de marbre blanc, ayant deux petites cornes au front
24. Item le corps dessus la ceinture de faustina antique de marbre blancq
25. Item une statue de bronze assise sur un aigle de Bronze
26. 27. Un horologe avecq toutes ses appertenances en deux caisses
28. Item ~~en la muraille du Cabinet~~ Saturne de marbre blanc antique.
29. Item la statue d'Apollo en pierre blanche de la hauteur de 6. piedz
30. Item la deesse des fleurs de pierre blanche de la hauteur de. 6. piedz
31. Item ~~a l'entree de la grande escurie sur la porte~~
ce
la statue de la Justitia de la longueur de 7 piedz de la foy
32. Item ~~sur l'aultre costee Fides~~ de mesme grandeur
33. Item un aigle de Bronze de deux pieces, ~~ayant este sur la porte de l'entree a la maison~~ de hauteur de quatre piedz avecq une cloche

[folio 16 r]

- 34.35.36. Item quinze cloches, grandes et petites ayant servy a l'horologe en trois caisses
37. Item un enfant avecq une grosse teste, de pierre de sable assiz sur un genoulx ~~ayant servy a une fontaine~~
38. Item ~~en la muraille du Cabinet~~, une antiquite de marbre blancq ~~nommee~~ la deesse [?] de la hauteur de. 7. piedz
39. Item ~~en lad[ite] muraille du Cabinet~~ une aultre antiquite de marbre blancq, ~~nommee~~ la deesse [?] de la hauteur de 6. piedz
une
40. Item Venus de hauteur de 8¹/₂ piedz
41. Item Talus de mesme hauteur.
42. Item Hercules de pareille hauteur.
43. Item Meleagre aussy de mesme hauteur
la
44. Item Diane de semblable hauteur.
45. Item Bacchus de pierre blanche de la hauteur de. 7. piedz

46. 47. Item une vielle et une Jeune femme, touz nues ~~ayant servy au baing au Jardin, sur la porte du costé de la ville~~ en deux caisses
de Narcissus
48. Item une statue antique ~~nommee~~ Narcises, en blanc de quatre piedz de hauteur.
49. Item une statue ~~diete~~ d'Orpheus en pierre blanche de la hauteur de cincq piedz

Documento 3

Lista de nueve pinturas, procedentes de Mansfeld, que se llevaron a la Casa Real de El Pardo en 1609.

Madrid, AGP, Sección Administrativa,
Leg. 902 (sin foliación).

Transcripción por Pieter Martens.

[en dorso:] Conocimiento de las pinturas que se llevaron al Pardo en 2 de o(c)tu(br)e 1609

Francisco de Mora

Pinturas que se llevaron al Pardo de las que vinieron de Flandes y algunas del cargo de la guardajoyas

Pinturas que se llevan al Pardo demas de las que estan alla - en 2 de o(c)tu(br)e 1609

- Una pintura en tabla, con marco de madera, de un bodegon con un hombre metida la mano en la bragueta
- Otra de Jer(oni)mo Vosque de las tentaciones de S^t Anton, en tabla, con su marco
- Otra de S^{ta} Su(san)na con los dos viejos, en tabla, con su marco de madera
- Otra de un descalabrado que le sacan una piedra de la caveça, en tabla, con su marco de madera
- Otra de un Rey y una rreina con muchos hijos, en tabla, con su marco de madera
- Un bodegon de pescaderia con dos pedazos de salmon debajo del braço de un hombre, en lienço al olio, sin marco con bastidor
- Otro lienço de pincel al alio, de Santa Ynes desnuda con un cristo en la mano izquierda y un angel que la quiere poner una corona, con bastidor
- Otro en tabla, de la Caridad desnuda con dos ninos el uno al pecho, en marco de madera dorado
- Otro grande en lienço de una caça de monteria de venados en agua con muchos hombres alderredor y en su bastidor

Todos los de hasta aquí son delos que vinieron de
flandes del conde Ma(n)sfe(l)t

[El reverso del documento describe otras seis pinturas que no proceden de Mansfeld sino «del cargo de la guardajoyas», entre las cuales hay dos de Tiziano]

Notas

¹ Musée national d'histoire et d'art de Luxemburgo en colaboración con la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica), la Fundación Carlos de Amberes de Madrid y el Weserrenaissance-Museum Schloß Brake de Lemgo (Alemania).

Los autores desean agradecer a Ulrike Degen (Musée national d'histoire et d'art de Luxemburgo), Krista De Jonge (Universidad Católica de Lovaina), Alicia Esteban Estringana y Bernardo José García García (Fundación Carlos de Amberes), Almudena Pérez de Tudela y Gabaldón (Patrimonio Nacional - El Escorial) y Pilar Silva Maroto (Museo del Prado, Madrid), su colaboración en las investigaciones necesarias para la realización de este artículo; así como a Doña Cecilia Real Rodríguez por la traducción del texto al castellano.

Asimismo, desean mencionar el artículo de P. Silva Maroto que da a conocer una investigación en curso acerca de las pinturas legadas por Mansfeld (P. Silva Maroto, «Las colecciones de pintura de los reyes de la casa de Austria: de Carlos V a Carlos II», en *Obras Maestras del Museo del Prado*, Cat. Expo., National Museum of Western Art, Tokio, 5 marzo - 16 junio 2002, p. 250 y nota 70).

² Actas del coloquio *Le Château La Fontaine de Pierre-Ernest de Mansfeld à Luxembourg*, Musée national d'histoire et d'art de Luxemburgo, 17 - 18 mayo 2004, en *Hémecht, revue d'histoire luxembourgeoise*, 56, 2004, 4.

³ Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014230.

⁴ J. Massarette, *La vie martiale et fastueuse de Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)*, 2 tomos, París, 1930.

⁵ K. De Jonge, "Dressing up in Antique Mode. Peter Ernst, count of Mansfeld as Patron and Collector of Antiquity at Clausen (Luxemburgo)", en *Annali di architettura*, 2006, en prensa.

⁶ P. Martens, "Pierre-Ernest de Mansfeld et les ingénieurs et architectes militaires", *Hémecht*, 2004, pp. 475-495 [op. cit. n. 2]; K. De Jonge y M. Capouillez (ed.), *Le château de Boussu* (Etudes et Documents, Monuments et Sites, núm. 8), Namur, 1998. *Jacques Du Broeucq de Mons (1505-1584), maître artiste de l'empereur Charles Quint*, Cat. Expo., Mons, 2004.

⁷ P. Fuhring, *Hollstein's dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVII, *Vredeman de Vries, Part I, 1555-1571*, Rotterdam, 1997, p. 69 y 74; P. S. Zimmermann, *Die Architektur von Hans Vredeman de Vries, Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa*, Múnich-Berlin, 2002, pp. 71-76 y 197-198.

⁸ E. Van der Vekene, "Deux reliures peu connues aux armes de Pierre-Ernest de Mansfeld", *La Revue française d'histoire du livre*, 36, 1982, 3, pp. 432-433 y pl. 2.

⁹ O. Scholer, "Deux rescapés du grand naufrage. Les termes rustiques du château de Mansfeld", *Hémecht*, 43, 1991, 1, p. 102.

¹⁰ Extracto del "Testament du prince et comte Pierre-Ernest de Mansfeld, Luxembourg, 20 décembre 1602", en J. Massarette, 1930, tomo II, pp. 254-255 [op. cit. n. 4].

¹¹ Investigaciones llevadas a cabo por Bernd Röder, que principalmente ha hallado un cierto número de inventarios, entre ellos los relativos a los cuadros y estatuas, incluidos en anexo en este artículo.

¹² Investigaciones llevadas a cabo por Pieter Martens.

¹³ Investigaciones llevadas a cabo por Pieter Martens (Madrid) y por Bernardo José García García (Simancas).

¹⁴ En los Archives Nationales de Luxembourg, desde ahora ANL, A-IV-65/1, fols. 1r-21v, se conserva una traducción española de un inventario de origen francés. Hasta el momento no se ha podido encontrar el original. Dicho inventario se publicará en el marco de la exposición consagrada a Pierre-Ernest de Mansfeld en 2007.

¹⁵ ANL, A-IV-65/2, fols. 1r-12v.

¹⁶ ANL, A-IV-65/2, fols. 17r-23r.

¹⁷ La recogida y el transporte de las obras de arte de Clausen se narran en la correspondencia entre la Corte de Bruselas y el Conde Florent de Berlaymont (sucesor de Mansfeld como Gobernador de la provincia de Luxemburgo); Bruselas, Archives Générales du Royaume, desde ahora AGR, *Papiers d'Etat et de l'Audience (Lettres missives)*, 1953/2. Véase además E. Helin, "L'enlèvement des collections de Pierre-Ernest de Mansfeld (1608-1609)", *Bulletin trimestriel de l'Institut archéologique du Luxembourg*, IV (1953), pp. 101-104.

Los tapices habían sido enviados a Bruselas ya en octubre de 1606; al no formar parte del legado a Felipe III, fueron adquiridos por los Archiduques y exceden por tanto del ámbito del presente artículo.

¹⁸ ANL, A-IV-65/2, fols. 14r-15v.

¹⁹ ANL, A-IV-65/2, fols. 13r-13v y 16r.

²⁰ Duque de Medina Sidonia, Capitán General de la costa de Andalucía, residente en Sanlúcar, Archivo General de Simancas, desde ahora AGS, Estado-España, Leg. 215. Carta del Archiduque Alberto, desde Bruselas, de 30 de noviembre de 1608, al Duque de Medina Sidonia, Capitán de la costa de Andalucía, residente en Sanlúcar de Barrameda.

²¹ AGR, Secretaría de Estado y de Guerra, 500. Medina Sidonia al Archiduque Alberto desde Sanlúcar de Barrameda, cartas de 16 y 21 de marzo de 1609.

²² P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la forma-*

ción del Real Museo del Prado de Madrid, Barcelona, 1884, p. 82, cita «un documento que contiene el inventario de 135 obras de escultura, de mármol y bronce, que creemos estuvieron en el Palacio de Madrid desde el referido año 1608 [1609] á cargo de Hernando de Espejo (...), Guardajoyas del rey Felipe III (...). Del cotejo (...) se deduce que estas 135 piezas de escultura eran las mismas que en el referido año 1608 [1609] vinieron á Madrid». Madrazo tomó «el referido año» o «el dicho año» por 1608 en vez de 1609. De acuerdo con la referencia de Madrazo, este documento se encontraba entonces (según la signatura antigua del archivo) en el Archivo de Palacio, Felipe III, Casa, Leg. 16, núm. 42. Actualmente es imposible de encontrar.

23 Madrid, Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Administrativa, Leg. 902, fol. 225. Véase también: P. de Madrazo, 1884, p. 82 [*op. cit.* n. 22]; M. de Lapuerta Montoya, *Los pintores de la Corte de Felipe II: la Casa Real de El Pardo*, Madrid, 2002, p. 42 y p. 56, n. 171.

24 AGP, Administrativa, Leg. 902, fols. 168-168v; pago, de 20 de marzo de 1614, «al Gabriel Venito carpintero por la ocupacion y trabajo que tuvo con su persona y las de veinte peones que se ocuparon en diferentes instrumentos en traer y poner las figuras estatuas de piedra y bronce, campanas y otras aparejos de reloj que vinieron de Flandes de lo del conde Masfelt, desde la bobeda vaja del parque donde estaban y del patio alto del Alcázar de Madrid, en el portal de la tapizería de su Magestad donde se pusieron por mandado de su Magestad para que los viesse»; y luego otro pago «a Joan Roman carpintero por la misma ocupacion y trabajo de vajar y poner desde la dicha tapizería en las dichas bobedas vajadas del parque las dichas estatuas, campanas y aparejos de reloj dicho donde m[anda]do su Magd se pusieron». Pago, de 6 de junio de 1614 «a Joan Román, maestro de carpintería (...) por baxar las estatuas de bronce y piedra que vinieron de Flandes de la hacienda del conde de Mansfelt, desde el corredor de la tapizería de Palacio donde estaban a la bobeda baxa de la guardajoyas...»; M. Lapuerta Montoya, 2002, pp. 42 y 56, n. 170 [*op. cit.* n. 23].

25 L. Calandre, *El Palacio del Pardo (Enrique III - Carlos III)*, Madrid, 1953; F. Marias, «El Palacio Real de El Pardo, de Carlos V a Felipe III», *Reales Sitios (número extraordinario, XXV Aniversario)*, Madrid 1989, pp. 137-176; V. Tovar Martín, *El Real Sitio de El Pardo*, Madrid, 1995; A. Martínez, *El palacio de El Pardo. Historia y análisis de su construcción (1464-1630)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1991; M. Kusche, «La antigua galería de retratos de El Pardo: su construcción arquitectónica y el orden de colocación de sus cuadros», *Archivo Español de Arte*, LXIV, 253, 1991, pp. 1-28; M. Kusche, «La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica», *Archivo Español de Arte*, LXIV, 255, 1991, pp. 261-292. Para la redecoración del Palacio tras el incendio de 1604, véase: M. de Lapuerta Montoya, «La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo», *Reales Sitios*, 143, Madrid, 2000, pp. 28-40; M. Lapuerta Montoya, 2002 [*op. cit.* n. 23].

26 P. de Madrazo, 1884, pp. 84-91 [*op. cit.* n. 22]. Retomado por L. Calandre, 1953, p. 76 [*op. cit.* n. 25].

27 Diversos pagos a artesanos y pintores en AGP, Administrativa, Leg. 902, fols. 224-227. P. de Madrazo, 1884, pp. 82-89 [*op. cit.* n. 22]. M. de Lapuerta Montoya, 2002, p. 42 y pp. 56-57, n. 171-174 [*op. cit.* n. 23].

28 El inventario de 1614 en AGP, Sección Administrativa, Leg. 768, expediente n.º 3, «Inventario de pinturas de la Real Casa del Pardo», datado el 21 de enero de 1614 (con una adición datada el 4 de septiembre de 1617), 16 folios recto-verso. El inventario de 1623 (conservado en Simancas) fue publicado por J. M. Azcárate, «Inventario del Palacio del Pardo de 1623», *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 783-794.

29 Cassiano Dal Pozzo, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, A. Anselmi y A. Minguito (eds.), Aranjuez, Madrid, 2004, f. 112r (visita a El Pardo del 1 de julio de 1626).

30 AGP, Sección Administrativa, Leg. 768. El inventario del Alcázar de 1636 permanece inédito; nosotros hemos utilizado la versión mecanografiada de la biblioteca del Museo del Prado.

31 Y. Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour de Espagne au XVII^e siècle», *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956,

pp. 421-452; LIX, 1958, pp. 31-61; LX, 1958, pp. 145-179, 289-326, 450-483; F. Checa (ed.), *El Real Alcázar de Madrid, dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, 1994, pp. 382-388; G. F. Bayton, *Inventarios Reales: Testamentaria del Rey Carlos II, 1700-1703*, 3 vols., Madrid, 1975-1985; A. Aterido, J. Martínez Cuesta y J. J. Pérez Preciado, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: Inventarios Reales*, 2 vols., Madrid, 2004; F. Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales: Carlos III, 1789-1790*, 3 vols., Madrid, 1988. *Museo del Prado: inventario general de pinturas*, vol. I, *La Colección Real*, Madrid, 1990.

32 Anónimo flamenco del siglo XVI. Óleo sobre lienzo, 76 x 131 cm. Museo del Prado, cat. núm. 1953 (Colección Real, núm. 2250). Depositado en el Museo de Salamanca, Junta de Castilla y León. El cuadro ha sido expuesto en Luxemburgo con ocasión de la visita de Estado del Rey y la Reina de España en 1980. Los hijos fueron identificados por Jean-Luc Mousset, *Musée info, Bulletin d'information du Musée national d'histoire et d'art* de Luxemburgo, n.º 17, diciembre 2004, pp. 6-7.

33 Inventario del Alcázar de 1636 [véase n. 30], núm. 2120. El lienzo se encontraba en la «Pieça tercera del pasadizo».

34 Inventario del Alcázar de 1636 [véase n. 30], núm. 2122. El lienzo se encontraba igualmente en la «Pieça tercera del pasadizo».

35 Anónimo flamenco o francés del siglo XVI. Óleo sobre lienzo, 84 x 130 cm. Museo del Prado, cat. núm. 1963 (Colección Real, núm. 2247). Identificado en el siglo XIX como «Dos retratos de Señoras ricamente vestidas», este retrato de las dos damas se identificó después -por razones que ignoramos- como «Retratos de doña Beatriz de Portugal y doña Margarita de Valois (?)».

36 Inventario del Alcázar de 1636 [véase n. 30], núm. 2103, 2104, 2106. Los tres lienzos se hallaban igualmente en la «Pieça tercera del pasadizo».

37 Anónimo flamenco del siglo XVI. Lienzo, 103 x 141 cm. Museo del Prado, cat. núm. 1951 (Colección Real, núm. 2259). Desde 1979 en la Embajada de España en Caracas.

38 Anónimo flamenco del siglo XVI. Lienzo, 98 x 157 cm. Museo del Prado, cat. núm. 1952 (Colección Real, núm. 2260). Desde 1979 en la Embajada de España en Caracas.

39 Tabla, 163 x 105 cm. Museo del Prado, cat. núm. 2207 (Colección Real, núm. 1687). P. de Madrazo, 1884, p. 87 [*op. cit.* n. 22].

40 Descrito en el inventario de El Pardo de 1614 como «Otra tabla, pintada en ella la Caridad, es mano flamenca, tiene dos niños y el uno al pecho, con su marco de oro y negro». AGP, Sección Administrativa, Leg. 768 [véase n. 28]. Retomado en el inventario de El Pardo de 1623, véase Azcárate, 1992, p. 787, nr. 73 [*op. cit.* n. 28]; mencionado de nuevo en el inventario de El Pardo de 1674. El conjunto de cuatro pinturas de Mansfeld que representaban la Caridad, la Fe, la Fama y la Esperanza, fue igualmente transferido a El Pardo; sin embargo, este cuadro muestra a la Caridad «con tres niños y uno en los brazos» (inventarios de 1614 y 1623), de modo que no se trata del cuadro que aquí nos interesa.

41 Inventario de El Pardo de 1614, AGP, Sección Administrativa, Leg. 768 [véase n. 28]. Retomado en el inventario de El Pardo de 1623, véase J. M. Azcárate, 1992, p. 786, nr. 62 [*op. cit.* n. 28]; el inventario de El Pardo de 1674 ya no lo menciona.

42 C. Dal Pozzo, 2004 [*op. cit.* n. 29], f. 48r (noticia del 29 mayo 1626).

43 Inventario del Alcázar de 1636 [véase n. 30], núm. 2996.

44 Tabla, 100 x 141 cm. Museo del Prado, cat. núm. 1541 (Colección Real, núm. 1042).

El Convento de San Francisco de la Alhambra: de cenobio a ruina romántica

Por Juan Manuel Barrios Rozúa

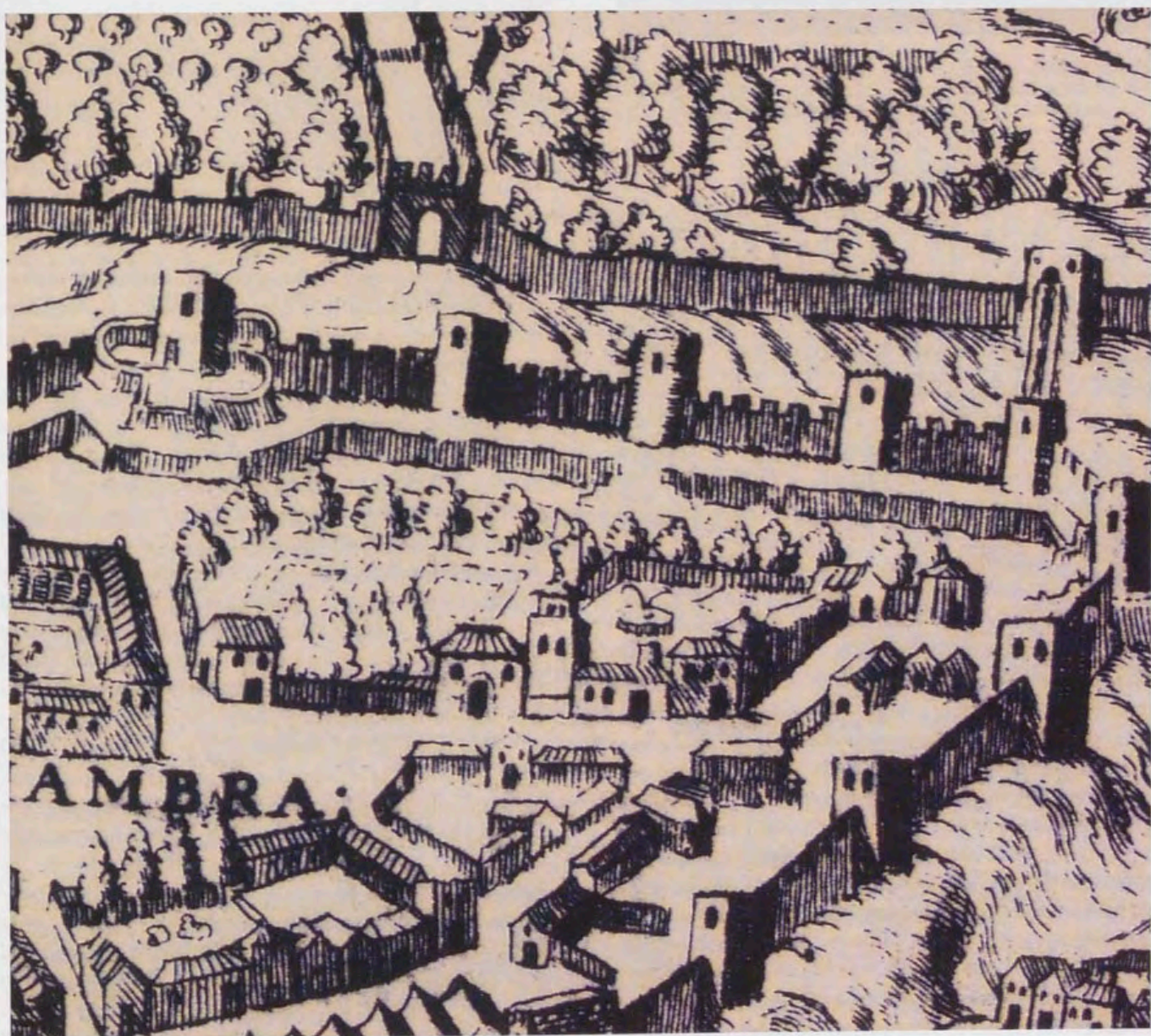
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

Un Convento modesto

Para las Órdenes religiosas la conquista de Granada por los Reyes Católicos abrió un promisorio campo de expansión que les permitiría, con el tiempo, establecer en la ciudad algunas de sus casas conventuales más prósperas. El primer cenobio que se fundó fue precisamente el de los franciscanos en la Alhambra, pero, paradojas del destino, su trayectoria iba a ser probablemente la más pobre que conociera la ciudad en la Edad Moderna.

El antiguo palacio nazarí sobre el que se instalaron los frailes franciscanos fue erigido bajo el reinado de Muhammad III (1303-1309) y reformado en dos ocasiones, la primera en tiempos de Yusuf I, y la segunda a partir de 1367, bajo Muhammad V. Su estructura era similar a la del

palacio del Generalife, aunque a menor escala: un patio alargado atravesado por una acequia descubierta, pórticos en los extremos y un mirador en el eje central. El edificio tenía una sola planta, aunque no puede descartarse que llegara a dos en alguno de sus lados, y sabemos con seguridad que por una puerta hoy desaparecida se accedía a una alberca situada a Levante que todavía se conserva, a la que hay que sumar otra más pequeña al Sur, que quedó oculta por la crujía meridional del Convento. Ignoramos si estas albercas amenizaban otros patios del palacio o se limitaban a regar los jardines que lo rodeaban y en los cuales es posible que hubiera un oratorio exento similar al que podemos ver hoy junto a la torre de las Damas ¹. Además, los arqueólogos han podido comprobar que contaba con un baño para uso particular de los moradores del palacio ².



Plataforma de Granada, Ambrosio de Vico, Plano del Convento de San Francisco de la Alhambra, 1611, detalle del grabado de Francisco Heylán, Sign. APAG, Colección planos, 4220, Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada.



Alhambra, detalle del grabado de W. Westall. A.R.A. dibujado por T.H.S. Bucknall Estcourt y publicado por J. Dickenson, 1832, Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife, Sign. A-5 2 07.

Del palacio nazarí sólo quedaba, al producirse la exclaustración, lo que hoy conocemos, o sea, el antiguo mirador del palacio, algunos restos de las dependencias del lado oriental, la acequia y el estanque, mientras que la parte occidental aparece ya en el mapa topográfico de José de Hermosilla (1770) como terreno de huerta ³ y sobre ella se edificó la ampliación del Parador Nacional. En cuanto al baño, situado en una cota inferior al mirador y a Poniente de éste, su desaparición parece también temprana y sus ruinas no salieron a la luz hasta las excavaciones de 1946.

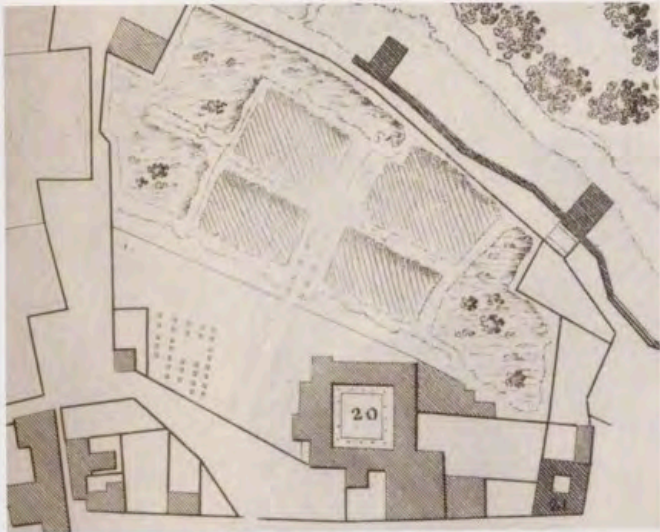
Que este Convento franciscano fuera el primero establecido en Granada se debió a una promesa hecha por los Reyes Católicos al patriarca de Asís varios años antes de la conquista de la ciudad ⁴. Los frailes se instalaron en 1495 en el palacio nazarí, adaptándolo a sus necesidades. Lo más probable es que desde un principio procedieran a partir en dos el largo patio, al convertir el mirador en cabecera de la iglesia y construir una nave transversal ⁵. Ésta devendría en mausoleo provisional de los Reyes Católicos en tanto se concluían las obras de la Capilla Real ⁶. La decisión, tomada por Isabel, permitió embellecer y mejorar las condiciones del precario templo franciscano, a costa de las arcas de la Capilla Real.

En 1520 Carlos V emitió una Real Cédula solicitando que los cadáveres de sus abuelos fueran trasladados en solemne procesión a la Capilla Real ⁷, hecho que se verificó en noviembre del año siguiente. Tras la salida de los restos mortales de los Reyes, el Marqués de Mondéjar, hijo y sucesor como Gobernador de la Alhambra de Don Íñigo de Mendoza, obtuvo permiso para establecer un panteón familiar en la bóveda donde antes estuvieron los cuerpos de los Monarcas. Esto permitió a la modesta iglesia franciscana recuperar cierto esplendor cultural, ya que tras el traslado de los cadáveres de Fernando e Isabel se habían quitado los "ornamentos y la rexa y todas las cosas del servicio de la iglesia de la dicha casa y quedo yerma y muy pobre" ⁸.

La vocación de los franciscanos era netamente urbana, y, aunque la Alhambra acabaría convirtiéndose en un barrio en exceso tranquilo y apartado, no podemos situar este Convento entre aquellos que voluntariamente buscaron lugares alejados del bullicio por exigencia de sus reglas, como los monasterios de la Cartuja, San Jerónimo y San Basilio o los conventos de los Mártires y San Antonio de Padua y San Diego ⁹. Cuando los franciscanos se instalaron en la Alhambra lo hicieron en un espacio que hasta hacía poco era el centro político y militar de la capital de un país. Sus nuevos propietarios lo incorporaron al Real Patrimonio y lo dotaron como fortaleza estratégica. Cuando el declinar de la Alhambra se hizo patente la mayoría de los franciscanos se marcharon al centro de la ciudad, donde en 1507 fundaron el Convento de San Francisco Casa-Grande en contraposición al antiguo, que pasaría a denominarse Casa-Chica.

La historia del Convento es la de tantos cenobios modestos de la ciudad. Durante un largo periodo los frailes se conformaron con adaptar a sus necesidades el edificio preexistente. Con el tiempo, animados por los ocasionales momentos de bonanza o agobiados por el deterioro del edificio, emprendieron la remodelación de algunos espacios en un estilo acorde con su época, sin llegar nunca a culminar una completa reconstrucción del conjunto ¹⁰. Aunque la precariedad iba a marcar la mayor parte de la historia de esta comunidad, no podemos afirmar con rotundidad que fuera la falta de recursos lo que impidió reconstruir por completo la iglesia, ya que quizá respetaran el mirador nazarí que servía de cabecera al templo no por su valor estético, sino por haber estado allí los cuerpos de los Reyes Católicos. La comunidad franciscana de la Alhambra sólo abordó unas sencillas reformas de la iglesia, una en 1512 y otra en 1545 ¹¹. El templo nunca iba a adquirir un carácter monumental, pues más allá del panteón de los Mondéjar, pocas podían ser las familias de importancia que eligieran este lugar como enterramiento, dada la modestia de los habitantes de la Alhambra y la competencia que suponía la más espaciosa y sólida iglesia parroquial de Santa María ¹². Por otra parte, la sublevación de los moriscos y la consiguiente paralización de las obras del palacio de Carlos V, que se sufragaban por un impuesto pagado por aquellos, supusieron un duro golpe para la vida de la Alhambra.

En el verano de 1615 los frailes lamentan la mucha necesidad de reparos que tiene su cenobio, con señales de ruina en la escalera principal y algunos muros. El Rey Felipe III hizo una donación para que se efectuaran reparos en atención a que fue el primer enterramiento de los Reyes Católicos, y las obras las efectuaron los propios trabajadores encargados del mantenimiento de la Casa Real ¹³. En 1624 una nueva petición de los frailes para arreglar la cabecera del templo, y la escalera fue atendida ¹⁴.



Alexandre de Laborde, Convento de San Francisco, detalle del Plano topográfico de la Alhambra de Granada reproducido en la obra *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, Tome second, 1^a partie, Description de l'Andalousie, Paris, impreso por P. Didot, 1812, Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife, Sign. A-5 3 06.*

Antes de estas fechas los frailes perdieron un privilegio que tenían desde la conquista, que consistía en la disposición de tres soldados como "criados del servicio", los cuales hacían labores de acemilero, pastor y hortelano. En 1669 intentaron recuperarlo y para ello ofrecieron el testimonio de ancianos pobladores de la Alhambra, ya que no podían demostrarlo con documentos, porque el archivo guardado en el Casa Real había sufrido un expolio y un incendio. Los testigos se lamentaban de

la corta vecindad que ay en esta fortaleza y mucha pobreza de sus moradores, los religiosos del dicho convento padeçen estrema necesidad y carecen de muchas cosas de que necesitan asi para su sustento y bestuario como para el culto divino ¹⁵.

Son frailes mendicantes y apenas reciben limosnas, porque los pocos vecinos que quedan en el recinto, que se calculan en un centenar -cuando antiguamente "pasaban de quinientos"-, son "sumamente pobres". La mucha necesidad que pasan los religiosos se nota en "el poco adorno que tiene la iglesia"... ¹⁶. Es dudoso que lograran recuperar este privilegio porque la tendencia en los siguientes años iba a ser la de acrecentarse las dificultades ¹⁷.

Pese a la penuria de la que se lamentan los frailes de tiempo en tiempo, el cronista de su Orden Alonso Torres escribía en 1683 que la clausura del cenobio:

es tan sumamente alegre, y divertida, que sus celdas, y ventanas señorean el mas ameno Pais, compuesto de gran parte de la ciudad, de sus rios, y arboledas por caer à aquella parte las mas sobresalientes de Granada. Un cristalino, y caudaloso cauce de agua riega sus patios, y Claustro principal, y la dilatada huerta del Convento, poblada toda de arboles, frutales y vistosas plantas ¹⁸.

Los temporales del invierno de 1708 dañaron seriamente el templo y motivaron que se liberara una importante parti-

da para reparos, situación que se iba a repetir en las décadas siguientes. Entre 1729 y 1730, con motivo de la visita de Felipe V a la Alhambra, se realizaron en el edificio las obras más importantes de su historia como convento, creándose el hermoso claustro que hoy podemos ver, aunque con la contrapartida de destruir parte del antiguo palacio nazari ¹⁹. El proceso de remodelación del Convento culminó en 1787 con la construcción de la sencilla torre de la iglesia ²⁰, con la cual el cenobio alcanzó la configuración que Dalmau grabó en su mapa topográfico y que es la que llegó a la exclaustación.

El edificio conventual

Al compás del Convento se accedía mediante la portada de ladrillo aún conservada, cuya hornacina preside una escultura de San Francisco ²¹; la agrupación de sus pilas-tras, la elegante curva de los muretes de transición del segundo cuerpo y la austeridad de la traza permiten datarla en la misma fecha que figura en el pedestal de la imagen del santo titular, 1761. El compás, que debía tener un aspecto rural, y era más pequeño que el actual jardín, daba acceso a la iglesia, a la residencia conventual y a las dependencias auxiliares. Estas dependencias, según se puede apreciar en los planos antiguos, se extendían al sureste de la residencia de los frailes e incluían el pajar, el granero, la cuadra y posiblemente una fonda ²². Frente a la portada de la iglesia había una profunda y bella hornacina cuidadosamente excavada en la pared y cerrada por una reja, que albergaba numerosas reliquias

guarnecidas, unas en Relicarios de evano, y sobredoradas otras, siendo tanta la devocion que causan, y la hermosura à la vista, con tanto cristal, color, y variedad, que se recrean los ojos, inflaman el mas divertido coraçon ²³.

La pequeña iglesia, obra de finales del siglo XV y principios del XVI, tiene una sencilla portada de arco ojival sobre la que había una cornisa y una ventana. La torre dieciochesca, perfectamente conservada, tuvo adosada una galería que debieron utilizar los monjes para tomar el sol matinal. La sala de oración era una nave con coro alto a los pies y modestas bóvedas de lunetos construidas en cañizo y yeso ²⁴. Sólo tenía dos capillas muy profundas de estilo barroco -de las cuales queda una- y algunos nichos con pequeños altares. La capilla mayor y el crucero eran el antiguo mirador reaprovechado del palacio nazari, con ricas yeserías y un zócalo de azulejos hoy perdido, mirador que comunicaba con la nave mediante un arco rebajado mudéjar. Los brazos del crucero eran en la práctica dos capillas con techumbres renacentistas. Bajo la capilla mayor se ubicaba la cripta que sirvió de enterramiento a los Condes de Tendilla. En cuanto a la sacristía, ésta se edificó tardíamente en el lado oriental de la nave y carecía de relevancia.



Portada de acceso al compás, *Parador de Turismo San Francisco de Granada*, Fotografía: J.M. Barrios Rozúa.

El núcleo de la residencia conventual, conservada perfectamente gracias a la restauración de Torres Balbás, cuenta con un claustro de dos pisos, el inferior con columnas de piedra de Elvira de acentuado éntasis, y el superior con fustes más gráciles; las claves de los arcos se adornan con follajes y las enjutas con paneles recortados en la línea de la ornamentación inventada por Alonso Cano, aunque el patio puede fecharse en la primera mitad del siglo XVIII. Las galerías se cubren con sencillas armaduras de madera reforzadas en las esquinas con arcos fajones; la galería superior tuvo una serie de cuadros enmarcados en escayola que narraban la vida de San Antonio. Las celdas y salas del Convento eran de una gran austeridad, como delatan los inventarios de tiempos de la desamortización, así como la escalera, hoy reconstruida. Adosadas a la fachada del Convento hubo otras dependencias de las que no conservamos descripciones y que al ser derribadas dejaron unas feas medianeras que obligaron a Torres Balbás a hacer la

actual fachada de ladrillo visto con disposición regular de vanos ²⁵.

En algunas dependencias perviven restos árabes, particularmente en el salón situado en el extremo de la acequia. Ésta, que atraviesa el Convento de Este a Oeste y pasa descubierta por el patio, se utilizaba para regar unos parterres con flores; hoy el piso está empedrado y lo ameniza una fuente procedente de una casa granadina del siglo XVI.

La huerta era el más amplio de los espacios agrícolas dentro de la Alhambra. Dividida en seis paratas y generosamente regada, proveía de frutas y legumbres a los frailes y les permitía vender una parte de su cosecha en el mercado público de la ciudad. También es probable que hubiera un espacio dedicado a animales de corral ²⁶. Parte de la finca se ubicaba sobre el solar de antiguos

edificios nazaries que las excavaciones arqueológicas han ido sacando a la luz.

Vicisitudes durante la crisis del Antiguo Régimen

No parece que las medidas para reducir el número de clérigos regulares ni la desamortización de Godoy afectaran a los frailes mendicantes de la Alhambra, pero sí que tuvo consecuencias desastrosas la Guerra de la Independencia. El día 27 de enero de 1810 las tropas francesas se encontraban en las proximidades de Granada, y pese a toda la retórica que desplegó la Junta local en las jornadas previas, la ciudad se entregó sin resistencia. Los franceses ocuparon de inmediato la Alhambra, que tenía un alto valor estratégico de cara a controlar a los hostiles granadinos. La medida más dramática que tomaron fue la expulsión de la variopinta población de la ciudadela, aplicada con tal rigor que sólo se excluyó a los funcionarios del Real Patrimonio, aunque no todos se quedaron en sus puestos²⁷. Hasta ese día los pobladores de la Alhambra, con sus

diversas ocupaciones y posición social, habían hecho del recinto un barrio de la ciudad con su propia idiosincrasia.

Si la iglesia parroquial de Santa María la convirtieron en almacén de pertrechos militares²⁸, el Convento de San Francisco fue utilizado como el principal alojamiento militar de la ciudadela. Los 25 frailes y 10 novicios que lo habitaban lo abandonaron de manera precipitada en cuanto vieron aproximarse a los invasores, pues sabían que de inmediato se aplicaría la legislación exclaustadora dictada por los Bonaparte²⁹.

De los aproximadamente 1.500 militares que llegó a albergar la Alhambra bajo la ocupación, la mayoría se alojaron en el Convento de San Francisco, transformado en un saturado cuartel cuyos inquilinos expoliaron los bienes muebles para combatir el frío en los meses de invierno³⁰. Un "testigo bio en diferentes días estar cociendo los franceses Ranchos con maderas de retablos y pedazos de efixies de Santos que contenían aquellos"³¹. También parece que fueron profanadas algunas de las tumbas de la iglesia³². En las inmediaciones del cenobio fueron derribadas varias



Portada y torre de la iglesia franciscana desde las ruinas de un palacio nazari, Parador de Turismo San Francisco de Granada. Fotografía: J.M. Barrios Rozúa.



El claustro del Convento atravesado por la acequia real, con la Fuente que se colocó tras la restauración de Torres Balbás, Parador de Turismo San Francisco de Granada, Fotografía: J.M. Barrios Rozúa.

viviendas próximas, incluidas algunas de interés histórico como las casas del Muftí y de las Viudas³³, con lo cual se pudo proporcionar a los soldados “una explanada de maniobras”³⁴.

La retirada de los invasores no puso fin al uso como ciudadela militar del recinto, lo que retrasó el retorno de sus habitantes a sus antiguos hogares. Tras los franceses llegó el ejército patriota del General Ballesteros, cuyas tropas se instalaron en la Alhambra y en algunos de los conventos exclaustros de la ciudad. Las necesidades de la guerra se imponían todavía sobre cualquier otra consideración y la normalidad sólo podría empezar a restaurarse cuando el conflicto terminara. La ciudadela nazarí se destinó a cuartel de dispersos -soldados disgregados de sus regimientos- lo que debió prolongar el uso militar del Convento³⁵. Dos compañías de estos soldados procedieron a “quitar los escombros que hay en esa fortaleza e inmediaciones”³⁶, muchos de los cuales pertenecían a las casas inmediatas al cenobio³⁷. También el Ayuntamiento colaboró en la limpieza de escombros de las conducciones de agua vinculadas a la Acequia Real, pues las voladuras de los franceses habían obstruido muchas acequias e impedían el normal abastecimiento tanto de la ciudadela como de algunos barrios de Granada³⁸. Las autoridades de la Alhambra, por su parte, abordaron la reparación de las calles que rodeaban al maltrecho inmueble³⁹.

Las tropas invasoras no habían tenido ningún miramiento con la extensa finca del Convento franciscano. Un perito señalaría en 1812 que, a resultas de la ocupación francesa, la huerta estaba abandonada, sin árboles, con sus tapias hundidas, las acequias rotas y todo lleno de cascos⁴⁰. Este Convento tenía también una próspera industria que abastecía de trajes talares a muchos conventos andaluces y que ya nunca volvió a funcionar.

El edificio, que presentaba también un aspecto desolador, no fue restituido a los frailes hasta el 13 de diciembre de 1813⁴¹, ya que el gobierno constitucional entorpeció el retorno de los regulares a sus conventos en tanto preparaba algunas medidas desamortizadoras que el retorno de Fernando VII impidió que se aplicaran⁴². Como los vecinos de la Alhambra pudieron regresar antes que los frailes, uno llamado Nicolás Ximénez, que tenía casa con huerta inmediata a la tapia del Convento, aprovechó la ruina del muro para apoderarse de “un marjal de tierra en que se halla un Nogal”. Esto obligó a los franciscanos a establecer un pleito cuando volvieron al cenobio al objeto de recuperar las antiguas lindes⁴³. Los frailes arrendaron su extensa finca a otro vecino llamado Antonio Agrela, al cual prometieron una cantidad económica si la restauraba, lo cual no cumplirían del todo, porque el asunto acabó también en juicio⁴⁴.

De lo malas que eran las relaciones de los vecinos de la Alhambra con los frailes da fe otro pleito establecido a cuenta de la Acequia Real. El cirujano de la Alhambra, José de la Plata Chacón, fue el encargado de analizar el caso,

y tras hacerlo solicitó que se evitara el paso de la Acequia Real por el Convento ya que, en perjuicio de la salud pública, el canal recogía allí muchas inmundicias. Denuncia el egoísmo de los frailes al acaparar agua para disponer de ella, incluso cuando no corre por la acequia, pues ésta entraba en una gran y profunda alberca que siempre mantenían llena y que al estancar el agua la corrompía. Además la acequia pasa descubierta por su claustro, donde riegan los cuadros de flores que lo ornan, y la usan para lavar pañales, fregar platos y hacer cuantos usos desean, “en una palabra los frailes son los dueños de las aguas de esta fortaleza”. Señala el cirujano que el agua está tan mal que “puede producir un Protheo de Males y aún privación de la vida”, de hecho le atribuye calenturas, dolores cólicos, diarreas y otros males que se dan entre los habitantes de la fortaleza. La situación es ilegal porque las Ordenanzas de 1517 imponen sanciones a los que ensucien las aguas de las acequias y se obliga a que estén cubiertas a su paso por edificios. La solución, a juicio del cirujano, pasa por desviar el curso de la acequia para que no transcurra por el Convento, pero esta obra es muy costosa y no se puede afrontar, ya que los recursos disponibles se están invirtiendo en la restauración de la Casa Real, “próxima a la ruina”. Así, en septiembre de 1827 se suspende el desvío *sine die*⁴⁵.

El expolio sufrido por el Convento había alcanzado incluso a las campanas, fundidas para hacer balas. Para llamar a misa “solo hay un campanillo, poco más que de mano, para tocar a los oficios divinos y demas ejercicios piadosos” y como “las escasas limosnas que dan los fieles apenas alcanzan para la diaria subsistencia, no ha podido comprarse campana alguna”. Por ello en octubre de 1818 solicitaron y obtuvieron, para fundir nuevas campanas, un cañón de los 24 que los franceses abandonaron por inservibles en su retirada⁴⁶.

La lenta reparación de los estragos ocasionados por los invasores fue bruscamente interrumpida por la legislación desamortizadora decretada en el Trienio Liberal, la cual señalaba que aquellas Órdenes religiosas que dispusieran de más de dos casas conventuales en una ciudad debían agruparse en una de ellas, mientras la otra se convertía en bien nacional. Así que los frailes se trasladaron al mucho más espacioso Convento de San Francisco Casa-Grande⁴⁷. La huerta franciscana de la Alhambra salió a pública subasta y la adquirió por 81.000 reales José Guzmán el 4 de enero de 1823⁴⁸.

La invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis permitió el retorno de los franciscanos a la Alhambra, donde continuaron una existencia penosa si hacemos caso de sus quejas, pues en 1832 y 1833 hicieron sendas peticiones de ayuda al Real Patrimonio por hallarse en “las más precisas necesidades y sin medios para reparar el convento casi arruinado desde la guerra de la independencia”⁴⁹.

El estallido de la guerra carlista y la posibilidad de establecer un destacamento numeroso en la Alhambra hizo



Convento de San Francisco de la Alhambra, Granada, detalle de Laurent, hacia 1870, Biblioteca Nacional, Sign. 17-2 bis nº 98, Madrid.

que los militares pusieran de nuevo la mirada en el cenobio e hicieran esta interesante valoración del inmueble:

Resta, pues, el llamado convento de San Francisco, cuyo edificio es bastante reducido, como que no es más que un colegio, ó noviciado del convento principal de la misma orden, establecido en la ciudad; y de aquí el que sea de corta capacidad y su repartimiento mezquino. Con todo, si hubiese necesidad de ocuparlo como cuartel, podrían alojarse en él unos 300 hombres, quitando algunos tabiques y escluyendo el piso bajo por demasiado húmedo ⁵⁰.

La exclaustación definitiva y su uso como cuartel

La guerra declarada por los absolutistas más radicales minó el maltrecho régimen estamental. Los intentos por reformarlo desde su seno fueron tibios y al final terminó por declararse un movimiento revolucionario que se inició en Cataluña a finales de julio y se extendió escalonadamente hacia el Sur, estableciendo Juntas liberales. A finales de agosto se proclamaba en Málaga una Junta que organizó una expedición para extender el movimiento a Granada. La proximidad de las tropas hizo que las autoridades granadinas cedieran el poder sin resistencia a una Junta liberal.

Entre los días 29 y 31 de agosto, las nuevas autoridades procedieron a la exclaustación de los conventos y monasterios masculinos que permanecían abiertos, lo que se llevó a cabo sin contratiempos ⁵¹. Consumado el cierre de los conventos, la Junta legalizó el proceso mediante la publicación de un bando en el que se afirma que “en razón a que todos los conventos de regulares han sido abandonados por los que los ocupaban se cierran desde luego con la correspondiente intervención, y sin perjuicio de que sean custodiados” ⁵². La calculada ambigüedad del texto pretendía insinuar que los propios frailes habían desalojado los edificios antes de que se personaran las autoridades. Más tarde el Gobierno de Madrid, ya abiertamente liberal, sancionaría y ampliaría la exclaustación con los decretos que conforman la llamada desamortización de Mendizábal.

El Convento franciscano de la Alhambra fue incautado el 31 de agosto, momento en el cual la comunidad contaba con veinticinco miembros ⁵³. El Convento se destinó inmediatamente a almacén de artillería. El interés de los militares por él ya se había manifestado al inicio de la guerra civil porque, como reconocen en sus documentos internos, en caso de que se produjera una sublevación en la ciudad, la Alhambra era el sitio idóneo para que se refugiaran los

partidarios del gobierno, y el cenobio, el edificio más capaz ⁵⁴.

La finca agrícola fue devuelta a su comprador del Trienio Liberal y las dependencias auxiliares, junto con un pequeño huerto, salieron a subasta y acabaron en manos de José Serrano Guillén, quien las convirtió en una fonda ⁵⁵. Parece que algunas dependencias del Convento también fueron ocupadas por gentes pobres, posiblemente habitantes de la Alhambra cuyas residencias eran muy pequeñas y miserables.

Los nuevos usos a los que es sometido el antiguo Convento aceleran su deterioro hasta situarlo próximo a la ruina. Esto, y la solicitud de un particular, animó a la Junta de Enajenación a sacarlo a subasta en 1839, con motivo de lo cual se tasó y elaboró una detallada descripción de su penoso estado ⁵⁶. Pese a las protestas del Real Patrimonio y de los militares ⁵⁷, la Junta de Enajenación de Conventos puso el edificio a la venta, y en enero de 1840 lo adquirió por una cantidad insignificante Antonio Alcántara -destacado comprador, si no especulador, durante la desamortización-, quien a su vez lo cedió a María de Gracia Bejarano. Las reclamaciones del ramo militar y las autoridades de la Alhambra obligaron a suspender la subasta, aunque ésta volvió a darse por válida tres años después ⁵⁸. De todas formas, los militares no abandonaron el exconvento por no tener a donde trasladar sus efectos, lo que dio lugar a infructuosas Reales Órdenes para que lo desalojaran ⁵⁹. El deterioro se acentuó a lo largo de estos años, tal

y como reconoce un relato del ramo de la Guerra, en el que, no obstante, el Ejército se arroja el mérito de que sobreviva el edificio ⁶⁰.

El contencioso con las personas que lo adquirieron concluirá el 2 de junio de 1849, cuando el edificio sea declarado propiedad del Real Patrimonio, y éste lo arriende en parte al ramo de la Guerra con la condición de que lo repare. Ya para estas fechas algunas de las habitaciones que dan al claustro están hundidas y son notables los problemas de humedad ⁶¹. Los militares cumplieron su promesa y realizaron obras a partir de 1851 en la parte que ellos ocupaban y de cuya distribución del espacio hacían esta interesante descripción:

La Iglesia con sus capillas, para la colocación de las piezas con su material, el armamento por recomponer, balerío de fusil y otros varios efectos. El claustro bajo con el patio del Edificio, para la remoción de efectos, empaque de los que se remiten a otros puntos, desempaque de los que se reciben de otras plazas; y reconocimiento del armamento y municiones que devuelvan los Cuerpos de la guarnición. El claustro alto, para los reconocimientos del armamento corriente que se entrega a los Cuerpos del Ejército, y también las seis habitaciones que en dicho local se hallan, las cuales por sus números indico a continuación el objeto para el que se destinan. nº 1. Está dedicado para la elaboración de la Cartuchería de fusil desde que el Cuerpo estableció el parque en el indicado Convento, y por efecto de lo ruinoso que se hallaba esta habitación, fue preciso abandonarla; pero habiendo sido reparada, debe servir otra vez para el efecto para que fue desti-



Convento de San Francisco de la Alhambra en ruinas, dibujo de Garrido del Castillo, en la obra Granada gráfica, publicado en julio de 1924, Archivo y Museo Casa de los Tiros, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Granada.

nada desde su principio [...] nº 2. Es un cuartito sumamente reducido que sirve únicamente para la conservación de todos los generos de Esparto. nº 3. Es el coro, el cual está dedicado para la conservación de todo el armamento nuevo y recompuesto. nº 4. Es un cuarto bastante chico y sirve para conservar algunos efectos que podrían perjudicarse si se bajaran a la Iglesia, por efecto de la humedad, puesto que la parte más seca que hay en dicho local, está ocupada con otros enseres. nº 5. En esta habitación se hayan todos los empaques bacíos y hay que colocar además luego que esté concluida su reparación, algún correage, cartucheras y otros efectos que hoy se hayan en la Iglesia metidos en Cajones, donde fue preciso colocarlos cuando se abandonaron casi todas las habitaciones de dicho claustro, por el estado ruinoso en que se hallaban, y será necesario sacarlos para colocarlos en este Almacén, para su mejor conservación, atendiendo a que la humedad de la Iglesia podría ser perjudicial. nº 6. En este local hay que establecer la fundición de balas de fusil, para cuando sea necesario construir las en atención a que el local donde se hallaba ha sido demolido en la reparación que se ha hecho en el Edificio, por cuenta del Patrimonio Real. Además es necesario también el Cuerpo de guardia para los plantones que se hallan destinados al cuidado y seguridad de los almacenes ⁶².

Como el espacio no les bastaba, los militares intentaron convencer al Real Patrimonio de que les cediera más habi-

taciones "para la construcción de cartuchos y otras faenas propias del cuerpo" ⁶³. La petición fue rechazada con buen criterio, porque un polvorín suponía un grave riesgo para la Alhambra ⁶⁴, tanto por posibles descuidos humanos como por lo mal preparado que estaba el conjunto contra los rayos ⁶⁵. Las dependencias vacías siguieron estándolo y los militares propusieron construir una nueva escalera para aislar mejor, por motivos de seguridad, la parte utilizada por ellos, pero les fue denegado el permiso porque la nueva estructura habría estropeado el claustro.

Al final las dependencias vacías del Convento, o sea, las situadas hacia Levante, acabarían siendo ocupadas por familias pobres por alquileres muy modestos. Como algunos granadinos adinerados veían en el Convento una inversión de interés, el Real Patrimonio recibió peticiones de enajenación que debieron tentarle, dada la escasa renta que aportaba el inmueble. Esto provocó una reacción preventiva de las autoridades encargadas de la conservación de la Casa Real, que nos dice bastante de la creciente estima en la que se tenía no sólo ya al palacio, sino al recinto en su conjunto:

...desde que se ha comprendido el interes historico y monumental de la Alhambra se ha deplorado el que el Real Patrimonio haya hecho enagenacion de una multitud de edificios y terrenos que mas o menos constituian la masa de edificios arabes de este simpar recinto, que



El Patio del Convento de San Francisco de la Alhambra con las galerías hundidas, fotografía de Torres Molina, 1924, Archivo y Museo Casa de los Tiros, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Granada.



La nave de la Iglesia sin techar, las capillas laterales abiertas al claustro y el mirador nazari, Parador de Turismo San Francisco de Granada, Fotografía: J.M. Barrios Rozúa.

sería lamentable que se continuara hoy vendiendo lo que tal vez pasado algún tiempo vendría a ser alguna joya preciosa que en manos privadas quedaría perdida, así ha sucedido con la Torre de las Damas, la Puerta del Bino y otras que podría citar ⁶⁶.

Ruina y abandono

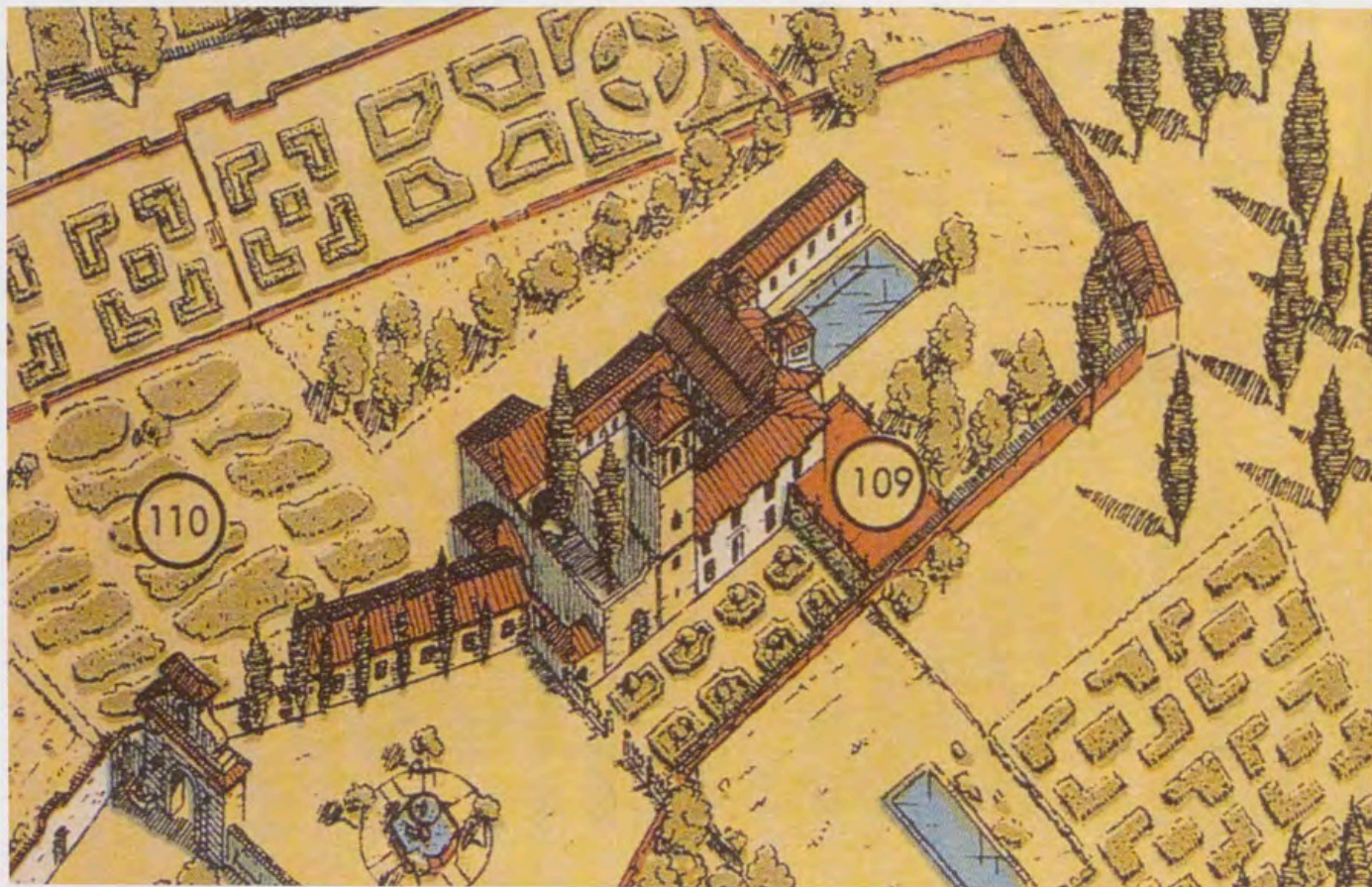
Como almacén de artillería y residencia de familias pobres permaneció hasta que el 21 de marzo de 1871 se sacó a subasta en el contexto de la desamortización de bienes del Real Patrimonio. Durante estas fechas, o pocos años antes, se produjo la demolición de la fonda, lo que dejó una fea medianería en el ángulo sureste del Convento y pudo perjudicar a su solidez.

En la descripción de la subasta se indica que las dos capillas salientes de la iglesia están totalmente destruidas y que el resto del Convento presenta un mal estado ⁶⁷. Las autoridades desamortizadoras no exageraban, porque a finales de mayo la prensa se hacía eco de que en "el antiguo convento de frailes Franciscanos de la Alhambra, se ha hundido un pavimento y están próximas a hundirse las

demás con gravísimo peligro para los infelices que en él habitan. Los que tienen algunos recursos han salido de dicho edificio pero los pobres se ven obligados a permanecer en él por falta de medios" ⁶⁸.

El edificio no será finalmente enajenado y quedará como almacén de paja y granos, y residencia de personas "pobres de solemnidad". Su deterioro es alarmante, tal y como señala José Manuel Vasco en su *Memoria sobre la Alhambra* de 1875 ⁶⁹, y las reparaciones de urgencia se hacen indispensables en la iglesia, que amenaza ruina. La Comisión de Monumentos, sin embargo, muestra más interés por localizar un cementerio islámico en el antiguo convento que por la conservación de éste. Finalmente emplazará al arquitecto provincial para que determine las reparaciones a emprender, aunque la falta de fondos sólo permitirá consolidar los restos árabes de la capilla mayor ⁷⁰.

En 1877 serán desalojadas las estancias del Convento que ocupaban familias ⁷¹ para que se instalen unos guardas cuyas viviendas estaban ruinosas ⁷². Por su parte, la Comisión de Monumentos intervino en el edificio ese año para consolidar el mirador nazari ⁷³. Años después este



El Convento de San Francisco de la Alhambra, antes de ser ampliado como parador, detalle, Archivo Histórico, Cervezas Alhambra, S.L. Granada.

Organismo daría su visto bueno a una petición de la comunidad de monjas del Sancti Spiritus que solicitaba el exconvento para instalarse, pero poniendo como condición que continuara siendo monumento nacional y permaneciera bajo su supervisión ⁷⁴. El traslado de las monjas no llegó a producirse, sin duda porque no lo aprobó el Real Patrimonio.

Una tímida puerta a la esperanza se abrió en 1889 cuando Mariano Contreras emprendió la reparación de algunos tejados que se habían hundido. Descubrió entonces nuevos restos árabes, a partir de los cuales llegaron a la conclusión de que la capilla mayor no había sido un antiguo oratorio como venía sosteniéndose desde el siglo XVII, sino parte de un edificio residencial que denominó palacio de los Infantes ⁷⁵. Contreras hizo obras en la residencia conventual, pero no pudo reconstruir las techumbres hundidas de la iglesia ni las dos capillas añadidas en el siglo XVIII, que se encontraban muy deterioradas, por falta de presupuesto ⁷⁶.

Al año siguiente Francisco de Paula Valladar, tras atravesar un compás lleno de escombros y ver "muros desvencijados que amenazan hundirse", calificó el antiguo Convento de "montón informe de ruinas" ⁷⁷. Desgraciadamente, la escasez de fondos de la Comisión de Monumentos sólo permitió apuntalar el edificio, medida que se estaba llevando a

cabo en la mayor parte de la Alhambra y que resultó decisiva para la salvación de los palacios ⁷⁸.

Una ruina evocadora

Ante el lamentable estado del Convento, el arquitecto Manuel Zabala y Gallardo emitió en 1907 un duro informe en el que indicaba que el edificio

no ofrece en su totalidad especial interés arquitectónico, es completamente inservible y ha llegado hace tiempo a un estado de ruina, que constituye un verdadero e inminente peligro, siendo por todo ello evidente la necesidad de su inmediato derribo [...], haciendo la obra precisa para la buena conservación de los restos citados de la antigua construcción mora ⁷⁹.

En 1915 Ricardo Velázquez Bosco elaboraba un *Proyecto de restauración del ex convento de San Francisco* que forzaría a Modesto Cendoya, partidario de la demolición, a realizar algunas reparaciones. No obstante, al año siguiente Velázquez Bosco también se ha convencido de que el edificio constituye un peligro por su estado de ruina y la densa y combustible vegetación que crece en él, y propone derribarlo, con excepción del mirador, y reutilizar sus materiales en otras restauraciones ⁸⁰.

A pesar de tantos informes negativos, nadie se atrevía a levantar la piqueta, porque algunas publicaciones periódicas piden su conservación. El interés por el Convento no atiende tanto al valor estético del edificio como a su significación histórica, por haber sido lugar de enterramiento de los Reyes Católicos. Así Marín D. Berruete publica un artículo en *Raza Española* en el que lamenta que "en el plan general de conservación de la Alhambra, San Francisco no significa valor alguno", injusticia que se comete con un "hito que señala tan hondamente algo de la entraña española"⁸¹. Y termina por hacer una propuesta pintoresca:

Yo no pido, ni lo quiero, que se reedifique el convento de San Francisco, de la Alhambra. Sé las dificultades de construcción para evitar el inevitable derrumbamiento del claustro y de lo que está en pie de la iglesia
Yo pedía «unas ruinas artísticas». Que no se hiciese campo raso
Y de la cabeza de la iglesia, que no se convierta en capilla moderna, ni se restaure, ni se remoce. ¡Que no se caiga!
Que dignamente se limpie de escombros, asegurando la construcción, y en aquella pizarra que cubre la boca de la cripta, que se grabe la memoria de lo que fue⁸².

La denuncia más enérgica será la que en un amplio artículo, con expresivas fotos, publique en *ABC* Llanos y Torriglia, escrito con el cual levanta una polémica de ámbito estatal al denunciar el lamentable estado del que fue primer enterramiento de Isabel la Católica, símbolo de la unidad de España. Acusa a los restauradores de la Alhambra de no incluir nunca el Convento en sus presupuestos de restauración, pese a su valor simbólico⁸³. Su valoración del edificio, como la que realizaron otros antes y después de su recuperación, atendía menos a su valor arquitectónico que a la evocación de glorias pasadas, en este caso las encarnadas por Isabel la Católica, actitud que tiene mucho de romanticismo tardío.

El derribo del edificio, que algunos proponían respetando los restos musulmanes, habría sido imposible, según Leopoldo Torres Balbás, por hallarse muy entremezclados con las obras de los siglos XVI y XVIII. La llegada de este arquitecto a la Alhambra en 1923 puso fin a cualquier pretensión destructiva, a pesar de que él mismo reconoce el estado de ruina total del edificio. El excepcional restaurador redactó en 1927 un *Proyecto de Reparación en el Convento de San Francisco de la Alhambra* que se llevó a cabo entre ese año y 1929, y que estuvo a punto de verse malogrado por un incendio fortuito. Éste se produjo en mayo de 1928, cuando una colilla mal apagada hizo combustionar la madera acumulada en una sala del Convento dedicada a las tareas de carpintería. El incendio fue sofocado a tiempo y sólo destruyó una puerta antigua, el techo de la sala y el de la dependencia superior. El siniestro puso de manifiesto que la Alhambra carecía en aquellas fechas de un dispositivo contraincendios⁸⁴. En el verano de 1929 se terminaron de colocar las puertas y

ventanas que faltaban y se dio por concluida la restauración del Convento, que dejó la nave de la iglesia sin techar y plantó en ella unos románticos cipreses, mientras que evitaba que el resto del edificio se convirtiera en una ruina más del Secano de la Alhambra⁸⁵.

Notas

¹ El hipotético oratorio, cuya existencia ha sido muy discutida, lo conocemos gracias a testimonios confusos, y posiblemente no sea más que el mirador que equivocadamente los cristianos tomaban por oratorio sin tener en cuenta que su orientación no es a la Meca. Véase, por ejemplo, lo que un cronista franciscano dice en 1683: "Conservase dicha Capilla en la misma forma, que quando era Mezquita de los Reyes Moros, pues sus bovedas, y paredes son de la primorosa labor Mosayca [...]. El principal nicho de su Altar Mayor lo ocupa una Imagen de talla de poco mas de una vara, con título de nuestra Señora de los Remedios, es tenida en gran veneracion, y devocion, assi por averla traído, y puesto alli los Catholicos Reyes, como sus muchas maravillas". A. de Torres, *Crónica de la provincia franciscana de Granada, de la regular observancia de N. Serafico padre San Francisco*, 2 vols., volumen 7 de la colección *Crónicas franciscanas de España*, Juan García Infançon (imp.), Madrid, 1683 (ed. facs. Editorial Cisneros, 1984), pp. 101-103.

² Los trabajos más completos que poseemos sobre el palacio nazari, con minuciosas descripciones de los restos arqueológicos y reconstrucciones hipotéticas, son el clásico estudio de L. Torres Balbás, *El exconvento de San Francisco de la Alhambra*, Hauser y Menet, Madrid, 1929, pp. 18-26, la memoria de licenciatura de M. A. Rivas Hernández, *Restos palatinos nazaries en el convento de San Francisco el Real de la Alhambra*, Granada, 1982, 3 vols., que ofrece una detallada descripción de sus restos resumida en las pp. 165-171, y el muy accesible trabajo, con planta hipotética incluida, de A. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaries, siglos XIII-XV*, Lunverg editores y Legado Andalusi, Barcelona, 1996, pp. 71-80. Sobre sus inscripciones, además de estos estudios, véase J. A. Becerril Gómez y J. Castilla Brazales, "Un poema árabe ¿inédito? en el exconvento de San Francisco de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra*, 37, 2001, 21-39.

³ Ninguna de las imágenes planimétricas precedentes (plataforma de Vico o el plano de Francisco Fernández Navarrete) permite discernir si esta parte del palacio se conservaba en 1611 o en 1732. Mi impresión es que debió perecer en el siglo XVI por ser innecesaria a la reducida comunidad del Convento; no olvidemos el valor que tenían los materiales de derribo.

⁴ Para la fundación y edificación de este Convento, véase A. de Torres, 1683, pp. 101 a 103 [*op. cit.* n. 1]; A. de la Chica Benavides, *Gazetilla curiosa o Semanero Granadino, noticioso, y útil para el bien común*, 7 enero 1765; J. Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos*, 2 vols., Nicolás Moreno (imp.), Granada, 1764, tomo I, pp. 69 y 70; y A. Gallego Burín, *Granada, guía artística e histórica de la ciudad*, Fundación Rodríguez-Acosta-Madrid, 1961, pp. 177 a 179.

⁵ En 1530 se utilizaron columnas procedentes del palacio-convento en el patio de Lindaraja según A. Orihuela Uzal, 1996, p. 71 [*op. cit.* n. 2], lo que quizá indique el derribo de la parte occidental del patio.

⁶ Dice Isabel la Católica en su testamento: "E quiero e mando que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de Sant Francisco que es en la Alhambra de la ciudad de Granada [...] en una sepultura baxa que no tenga bulto alguno salvo una losa baxa en el suelo llana con sus letras esculpidas en ella". En 1504 fue enterrada allí la Reina y en 1518 Fernando (citado por L. Torres Balbás, 1929, pp. 4-5 [*op. cit.* n. 2]). El Conde de Tendilla propuso una modesta reforma del templo según puede verse en J. Szmolka Clares, "El traslado del cadáver de la reina Isabel y su primitivo enterramiento a través del epistolario del Conde de Tendilla", *Cuadernos de la Alhambra*, 5, 1969, 43-53, p. 46.

⁷ Archivo Histórico Municipal de Granada, desde ahora AHMG, 1-23. Con los cadáveres reales se trasladaron los epitafios situados sobre la cripta. La inscripción que hay actualmente se colocó en la restauración de 1927-1929 (L. Torres Balbás, 1929, p. 6 [*op. cit.* n. 2]).

⁸ Cédula Real fechada en Úbeda el 18 de enero 1524. Archivo Histórico de la Alhambra, desde ahora AHA, I-1-11.

- 9 Esta cuestión la he estudiado en J. M. Barrios Rozúa, "La sacralización del espacio urbano: los conventos. Arquitectura e historia", en M. Barrios Aguilera y A. Galán Sánchez (eds.), *La historia del Reino de Granada a debate. Viejos y nuevos temas. Perspectivas de estudio*, Diputación, Málaga, 2004, 627-652, pp. 634-638.
- 10 Véase la clasificación tipológica de los conventos y monasterios que establezco en J. M. Barrios Rozúa, 2004, pp. 638-639 [op. cit. n. 9].
- 11 AHA, L-6-9. Este documento contiene una lista de los gastos de las obras realizadas en el Convento, y parece que algunas de ellas afectaron a las bóvedas de la iglesia. Es posible que estas obras tengan que ver con los daños ocasionados en el siglo XVI por la explosión de un polvorín próximo al Convento (M. Lafuente Alcántara, *El libro del viajero en Granada*, Imprenta D. Luis García, Madrid, 1850, p. 162).
- 12 Miguel Ángel Rivas pudo comprobar cómo en el Archivo Parroquial de Santa María de la Alhambra se citaba el enterramiento de algunos parroquianos en la iglesia Franciscana (M. A. Rivas Hernández, 1982, pp. 8, 34 y 41 [op. cit. n. 2]). En el siglo XVI encontramos que los canteros que trabajaban en las obras del palacio de Carlos V tenían un espacio reservado para sus muertos; también fueron enterrados algunos militares y vecinos, e incluso un párroco de la Alhambra, pero pocos como para permitir un engrandecimiento del templo.
- 13 AHA, L-47-9.
- 14 Durante al menos tres años se efectuaron distintos reparos. AHA, L-47-9.
- 15 AHA, L-19-1-124.
- 16 Se dice: "antiguamente pasaban [los vecinos] de mas de quienientos todos gente rica y poderosa y muchos de ellos cavalleros y señores que cuidaban mucho de socorrer al dicho combento por la debocion que le tenian y porque sus caudales les daba para ello", AHA, L-19-1-224.
- 17 En 1703 se quejan, por ejemplo, de que las autoridades de la Alhambra no limpian la alberca por la que pasa la Acequia Real antes de atravesar el patio del Convento, alberca que era de los frailes, AHA, L-47-9.
- 18 A. de Torres, 1683, pp. 101 a 103 [op. cit. n. 1].
- 19 "Haremos solo memoria de algunos Edificios Arabes, que havia en el sitio, que oy ocupa su Huerta, y de algunas Inscripciones dignas de la memoria que en ella, y otras partes dél permanecieron hasta el año pasado de 1729 en que se hizo la ultima Obra grande". J. Velázquez de Echeverría, 1764, vol. I, pp. 69-70 [op. cit. n. 4].
- 20 Hubo obras también en los años 1723, 1738 y 1759. Véase AHA, L-47-9, M. C. Ramos Torres, "Preparativos en la Alhambra ante la venida de Felipe V", *Cuadernos de la Alhambra*, 8, 1972, 91-98, p. 98; y L. Torres Balbás, 1929, p. 8 [op. cit. n. 2].
- 21 Cuando Torres Balbás restauró el Convento la imagen se encontraba "descabezada" en los almacenes de la Alhambra. L. Torres Balbás, 1929, p. 10 [op. cit. n. 2].
- 22 El pajar, el granero y la cuadra están en estado ruinoso en el momento de la exclaustación, como señala el inventario de 1835 (Archivo Histórico Provincial de Granada, desde ahora AHPG, 5112/12), por lo que no sería de extrañar que fueran prontamente demolidos. Torres Balbás comprobó que la fachada que presentaba el Convento era en realidad un muro interior de endeble fábrica y hubo de rehacerlo. L. Torres Balbás, 1929, p. 11 [op. cit. n. 2].
- 23 A. de Torres, 1638, pp. 102 y 103 [op. cit. n. 1].
- 24 M. Gómez-Moreno Martínez, "Textos de Gómez-Moreno sobre la Alhambra musulmana", *Cuadernos de la Alhambra*, 6, 1970, pp. 143-144 y L. Torres Balbás, 1929, p. 11 [op. cit. n. 2].
- 25 L. Torres Balbás, 1929, p. 16 [op. cit. n. 2].
- 26 En un inventario de 1835 se indica que tenía 15 marjales de riego y que estaba arrendada, AHPG, 5112/12; véase también S. de Argote, *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos, por Granada y sus contornos*, 3 vols., Imprenta de D. Francisco Gómez Espinosa de los Monteros, Granada, 1807, vol. III, p. 168; y Archivo de Protocolos Notariales de Granada, desde ahora APNG, 1849 Antonio M^a. Gómez Matute, 7 agosto 1849.
- 27 Tras la retirada son muchos los vecinos de la Alhambra que evocan su expulsión del recinto, caso por ejemplo de la maestra llamada María Josefa Díaz. AHA, L-67-6.
- 28 R. Ford, *Granada. Escritos con dibujos inéditos*, introducido por A. Gámir Sandoval, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada, 1955, p. 77 y AHA, L-237-2.
- 29 Esta legislación, y sus consecuencias en Granada, la he estudiado en J. M. Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada. Ciudad y desamortización*, Editorial Universidad y Junta de Andalucía, Granada, 1998, pp. 85-93.
- 30 E. E. Rosenthal, *El palacio de Carlos V en Granada*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 164. Richard Ford señala que los inquilinos del Convento fueron lanceros polacos (R. Ford, 1955, p. 79 [op. cit. n. 28]).
- 31 AHA, L-268-18.
- 32 R. Ford, 1955, p. 79 [op. cit. n. 28].
- 33 J. M. Barrios Rozúa, *Guía de la Granada desaparecida*, Comares, Granada, 1999, p. 135.
- 34 R. Ford, 1955, p. 81 [op. cit. n. 28]. El derribo de las tapias conventuales daría lugar a un conflicto de lindes tras la retirada gala (AHA, L-119-28).
- 35 C. Viñes Millet, "Aspectos de la significación militar de la Alhambra en el siglo XIX. El informe de 1834", *Cuadernos de la Alhambra*, 19-20, 1983, 213-231, p. 217.
- 36 AHA, L-227-1.
- 37 AHA, L-272-8.
- 38 AHA, L-237-2.
- 39 AHA, L-62.
- 40 AHA, L-269-7.
- 41 AHA, L-119-28.
- 42 Este asunto lo trato con detalle en J. M. Barrios Rozúa, "Frailes y anticlericales: la difícil restauración conventual tras la guerra (Granada, 1812-1814)", en A. L. Cortés Peña y otros (coord.), *Estudios en homenaje al profesor José Szmolka Clares*, Universidad, Granada, 2005, 577-590.
- 43 Los frailes ganaron el juicio y Nicolás Ximénez, muy empobrecido por las destrucciones francesas según declaró, quedó en la ruina al tener que pagar los costes. AHA, L-119-28.
- 44 Declara Antonio Agrela: "Después a costa de afanes y de sacrificios pecuniarios allane las hazas, hize las alvarzanas, tapias y demas, estercole y plante arbolado llegando a conseguir de este modo el que la finca se pudiese a producir". Pero los frailes no correspondieron con sus esfuerzos como habian acordado y le deben mucho dinero. AHA, L-119-28 y L-229.
- 45 AHA, L-269-10 y L-275-3.
- 46 AHA, L-241-9 y L-272-8.
- 47 J. M. Barrios Rozúa, 1998, p. 392 [op. cit. n. 29]. Este convento habia perdido su iglesia gótica durante la invasión.
- 48 APNG, 1849 Antonio M^a. Gómez Matute, 7 agosto 1849. Prueba de que los frailes no se ocupaban mucho de la finca es que solian tenerla arrendada. La última vez que lo hicieron fue en enero de 1835 a Francisco Sánchez y Juan Clemente. AHA, L-163-1.
- 49 AHA, L-228 y Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, L-10761/12, que recoge la amarga petición de unos frailes que "se hallan desnudos y apenas comen, pues los fieles en proporcion de la ilustracion de nuestros días, ban alojando en la caridad, y así es, que las limosnas son escasissimas, y por consiguiente, apenas pueden comer con ellas".
- 50 Documento del AHA fechado el 1 de mayo de 1834, recogido en C. Viñes Millet, 1983, p. 230 [op. cit. n. 35].
- 51 Archivo de la Real Chancillería de Granada, desde ahora ARChG, 4445/64.
- 52 *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 31 agosto 1835.
- 53 ARChG, 4445/64. La cifra es bastante elevada, porque durante los siglos XVII y XVIII no había más de veinte. Diez de ellos eran jóvenes veinteañeros.

54 AHA, L-228 y AGP, L-12011/3 y 4.

55 Ignoramos la fecha de la subasta y si José Serrano Guillén fue su primer comprador o el edificio llegó a él en una reventa. Es muy posible que estas dependencias albergaran una fonda ya en tiempos del Antiguo Régimen. APNG, 1857-1859 Félix Ciprioto, 11 noviembre 1857.

56 Esta es la interesante descripción:

"Las habitaciones del convento son pocas y malas.

Planta baja: La portería del Claustro, la planta de la torre, la sala de profundís, un corral y tres habitaciones muy destruidas y faltas de obra, la escalera principal de malísima estructura, un refectorio casi oscuro, la cocina, un paso lóbrego y húmedo donde hay una alberca perteneciente al convento y que linda con la huerta por todos los lados.

Planta alta: El claustro, y al Poniente y Medio día el hueco de la torre y la celda prioral, al norte dos celdas sobre el refectorio y al oriente la escalera y una galería pequeña de celdas, y un callejón donde están las comunes y dos habitaciones pequeñas, todo ruinoso.

Piso segundo: En este no hay más que una nave de celdillas que sirvió de Noviciado, y está muy falta de obra.

Iglesia: Esta, que linda con el Claustro por Poniente, es una nave pequeña y baja de techo, sin crucero ni sistema de arcos por lo que más bien puede llamarse oratorio que templo

De lo relacionado resulta que el convento de S. Francisco de la Alhambra no puede tener aplicación para fábrica de ninguna clase ni menos se puede disponer en él habitaciones para alquilar por estar en un sitio que se conceptúa fuera de poblado: que tampoco tiene aplicación para almacenes de ninguna clase por carecer de habitaciones grandes y ventiladas, y además, su fábrica es malísima y muy vieja; y en fin puede decirse que el referido convento no tiene ni puede tener otro destino alguno, fuera del que tenía, sirviendo de alvergue a media docena de penitentes escasos de medios de subsistencia, y atendidos a tal cual limosna que recogían, siendo preciso invertir en su reparación crecidos gastos. Por todas estas razones y las de tener pocas y malas maderas, y atendiendo a lo ruinoso y mal estado en que se encuentra este edificio [...] lo taso en diez y ocho mil y seiscientos reales". (AHPG, 201/5112/12).

Sin duda por una información errónea, en el diccionario de Madoz se apunta que la iglesia franciscana es ayuda de parroquia de Santa María. En realidad era esta iglesia la que había pasado a ser ayuda de parroquia en tiempos de Espartero. P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. GRANADA, Madrid, 1845-1850 (ed. facs. Ambito Ediciones, 1987), p. 146.

57 Los militares protestaron reiteradamente ante esta subasta durante el año 1839. AHA, L-228.

58 AHPG, 5112/12; ARChG, 4421/32; AHA, L-228, año 1840.

59 Reales Órdenes de 14 diciembre 1844, 25 julio 1847 y 9 enero 1848 (AHA, L-236-11). Los militares no lo desalojaron porque esperaban la entrega del exconvento del Carmen para trasladar a él los efectos de artillería y ésta no se produjo.

60 "La antigüedad del ex-convento de S. Francisco, su mala fábrica con muros de tierra, floja, y otras causas no desconocidas del Sr. Gobernador de la Alhambra, produjo la destrucción progresiva de la parte habitable, aunque para su entretenimiento se habían invertido algunas sumas; permaneciendo solamente en estado de servicio el local de la iglesia, cuya cubierta también apareció resentida y muy mal tratada sus tejados, originándose justas reclamaciones por el cuerpo de artillería en Mayo y Junio de 1848, a cuyo remedio se acudió con fondos del material de Ingenieros. [...] La conservación de la parte que subsiste, se debe al ramo de la Guerra: 1º por que si no se hubiera resistido a su entrega y hubiese pasado a manos del comprador, es seguro que habría sido derribado para aprovechar los materiales, como ha sucedido con la mayor parte de los Ex-conventos vendidos en esta capital; y 2º porque acudió solícito a remediar los daños que amenazaban su total ruina". AHA, L-236-11.

61 AHA, L-236-9 y L-228 circular 53.

62 Documento fechado el 14 de julio de 1851. AHA, L-236-11.

63 Petición realizada el 4 de julio de 1851. AHA, L-236-11.

64 La negativa se hizo oficial en julio de 1852. AHA, L-236-11.

65 Una prueba de que el temor estaba muy justificado la tenemos en los tres rayos que impactaron en 1880 en la iglesia de Santa María, la torre de la Vela y la torre de Comares, causando desperfectos de cierta gravedad. La prensa denunció que la Alhambra carecía de pararrayos. *El Defensor de Granada*, 22 mayo 1880.

66 AHA, L-242-5. Una petición de compra dirigida por un particular al Real Patrimonio en AGP, L-12022/16

67 El edificio se tasó en 7.500 pesetas. *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 21 marzo 1871.

68 *La Idea*, 25 mayo 1871. Dos guías publicadas al año siguiente señalan la "ruina sus bóvedas". R. Monsaló, *Guía del viajero en Granada*, Paulino Ventura y Sabatel, Granada, 1872, p. 159 y R. Salomón, *Guía del viajero de Granada*, Editor Paulino Ventura y Sabatel, Granada, 1872, p. 159.

69 J. M. Vasco y Vasco, *Memoria sobre la Alhambra. Año 1875*, Imp. de José López de Guevara, Granada, 1890, pp. 23 y 50.

70 Es Eguilaz el que está convencido de que allí existía un cementerio (AHPG, Comisión de Monumentos, Caja 69/1875-1900, 7 y 17 enero 1872). Las excavaciones fracasaron en su intento de encontrar un cementerio: "Sólo se habían hallado cañerías antiguas de la época árabe" (AHPG, Comisión de Monumentos, Caja 69/1875-1900, 14 febrero 1875).

71 J. M. Vasco y Vasco, 1890, p. 23 [*op. cit.* n. 69]. "La parte menos ruinososa de este edificio está habitada por varias personas y aún pobres de solemnidad, y otras habitaciones ocupadas con paja y grano".

72 AHPG, Comisión de Monumentos, Caja 69/1875-1900, 21 diciembre 1878.

73 AHPG, Comisión de Monumentos, Caja 69/1875-1900, 18 febrero, 4 de marzo y 27 octubre 1877.

74 AHPG, Comisión de Monumentos, Caja 69/1875-1900, 3 octubre 1883. En 1863 otras monjas, las del convento de los Ángeles, habían pedido al Real Patrimonio que les donara un púlpito y tres retablos del convento de la Alhambra. AGP, L-12022/10.

75 J. Álvarez Lopera, "La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)", *Cuadernos de Arte*, XIV/29-31, 1977, número monográfico, p. 34.

76 L. Escalada, *Guía de Granada*, Imp. de "El Defensor de Granada", Granada, 1889, p. 183. Así resumía Gómez Moreno la situación: "Hace años se fortificó la parte árabe de su iglesia, pero nada más, hasta que recientemente se han emprendido importantes obras de fortificación, cuando sus techumbres se han hundido, se han desplomado las paredes y arcos y todo el edificio, de suyo frágil y en mala época reconstruido, amenaza inminentísima e inevitable ruina. La mezquita consignación que el Estado destina a reparar y conservar la fortaleza es insuficiente para atender ni aun a las más perentorias necesidades [...] por lo que ha sido necesario suspender las obras en San Francisco, cuando urgía dejarlas terminadas". M. Gómez-Moreno Martínez, 1970, pp. 143-144 [*op. cit.* n. 24].

77 E. de Paula Valladar y Serrano, *Guía de Granada*, Imprenta y librería de la Viuda e Hijos de P.V. Sabatel, Granada, 1890, pp. 168-169.

78 La Comisión de Monumentos deseaba intervenir en cuanto dispusiera de dinero (AHPG, Comisión de Monumentos, Caja 69/1875-1900, 11 julio 1890) pero sólo se pudo apuntalar, sin que esté clara la fecha en la que se practicó tan oportuna medida, aunque sabemos que en 1903 ya lo estaba y en 1914 se reforzaron. J. Álvarez Lopera, 1977, pp. 39 y 160 [*op. cit.* n. 75].

79 M. Zabala y Gallardo, "Informe emitido por el arquitecto Don Manuel Zabala y Gallardo respecto de la Alhambra en 1907", en *Informes acerca del estado de la Alhambra*, Tip. del Noticiero Granadino, Granada, 1914, p. 38.

80 C. Vilchez Vilchez, "El plan general de conservación de la Alhambra de Ricardo Velázquez Bosco", *Cuadernos de la Alhambra*, 26, 1990, 249-264, pp. 252 y 261. No obstante en el verano de 1915 se realizaron algunas obras de reparación. J. Álvarez Lopera, 1977, p. 161 [*op. cit.* n. 75].

81 M. D. Berruete, "El primer enterramiento de Isabel la Católica", *Raza Española*, 1919, 6-8, p. 6.

82 *Ibidem*, p. 7.

83 F. Llanos y Torriglia, "El lugar donde estuvo enterrada Isabel la Católica", en *ABC*, 12 julio 1924.

84 AHA, FA 401 (4.31), carpetilla que recopila recortes de los periódicos *El Defensor de Granada*, *El Noticiero Granadino* y *La Publicidad*.

85 Las importantes obras realizadas por Torres Balbás las reflejó él mismo en el artículo ya citado y han sido minuciosamente estudiadas en C. Vilchez Vilchez, 1990, pp. 395 a 428 [*op. cit.* n. 80], donde también recoge su diario de obras, por lo que no tiene sentido extenderse aquí sobre ello.

Estudio técnico y restauración del cuadro *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista* de Caravaggio

Por Esperanza Rodríguez-Arana
Patrimonio Nacional

Después de viajar al Museo de Capodimonte de Nápoles y a la National Gallery de Londres con motivo de la exposición *Caravaggio L'Ultimo Tempo 1606-1610*, el cuadro *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista* vuelve al Palacio Real de Madrid para ocupar su lugar habitual en la Galería de Pintura. Es uno de los pocos originales de Caravaggio que se conservan en España y corresponde a la fase tardía del artista ¹.

Esta Exposición ha permitido profundizar en las obras de su última época, menos conocidas que las del periodo romano, pero más significativas e impactantes. La intensidad de sus pinturas coincide con la pasión con la que Caravaggio, paradigma de genio rebelde y atormentado, vivió su vida.

Un acontecimiento ocurrido en 1606 marca un giro repentino en su obra. Condenado a muerte por decapitación y decretado en rebeldía por el tribunal romano, tiene que huir de la ciudad donde vive, Roma. Este hecho cambia el carácter de su pintura y tendrá fuertes repercusiones sobre el arte de su tiempo. Durante los cuatro años de clandestinidad que pasa en Nápoles, Malta y Sicilia, produce una impresionante cantidad de obras, todas de altísimo nivel, coincidentes en relaciones concretas de tipos humanos, en su dramatismo y en la técnica de ejecución.

La atmósfera de los cuadros que pinta en esos momentos es más austera. Las figuras, de medio cuerpo o tres cuartos, se acercan al espectador, están pintadas contra un fondo abstracto, velado, de un color negro casi brillante.



Caravaggio, Salomé con la cabeza de San Juan Bautista, después de la restauración.



Detalle del estado inicial, del proceso de limpieza, con luz ultravioleta, y del estado final.

Estas obras ya no son aquellos cuadros vivos de la etapa romana, son más duras, más concentradas, construidas a partir de formas geométricas simples, con pocos colores y con una historia reducida a lo esencial. Las figuras aparecen en posturas inmóviles, a menudo presentan una palidez extrema e invitan a la contemplación.

En *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*, Caravaggio convierte la historia de la hija de Herodes, que tuvo el atrevimiento de pedir la cabeza del Bautista, en una grave representación de la vanidad humana. Prescinde de toda insinuación erótica y rechaza el trillado contraste artístico entre una Salomé sofisticada y seductora y un verdugo tosco y bruto.

Según Milicua es una honda meditación sobre la muerte, sobre el conflicto entre los perseguidores y sus víctimas, algo que en sus últimos años constituye el sentido último de su pintura. Con el tema principal se entrelaza otro motivo: la contraposición entre la bella Salomé victoriosa

y la horrible criada. Su posición relativa respecto a la de Salomé viene a subrayar la oposición entre la juventud y la vejez, entre la belleza y la fealdad, una diversidad que queda realzada además por su diferente realización pictórica. La cara de Salomé presenta una gran consistencia, está pintada con una gruesa capa de color terminada a veladuras con el fin de transmitir suavidad al rostro, mientras que el rostro marcado de la anciana está realizado con pinceladas firmes y veloces, que utiliza para plasmar sus arrugas.

Quizá este cuadro fue pintado para pedir clemencia, obsequio de un artista que temía ser ejecutado. Bellori cuenta que Caravaggio envió desde Nápoles una figura de Herodes de medio cuerpo con la cabeza de San Juan Bautista en un cuenco, para aplacar la cólera del Gran Maestro de los Caballeros de Malta, Alof de Wignacourt, y el cuadro que hoy se encuentra en el Palacio Real de Madrid bien podría ser esta obra, ya que era corriente la confusión entre Salomé y Herodes².

Pero ante todo se trata de un estudio de figuras y una de las novedades fundamentales del trabajo de este artista era el uso de modelos, aunque hay que mencionar que en las pinturas que produjo después de 1605 recurrió a ellos ocasionalmente y en muchos casos repitió tipos³. Salomé parece haber sido pintada después de posar en el taller, aunque hay serias dudas de ello, y quizá fuese simplemente una ayuda en el esbozo inicial. La verdad es que recuerda la *Caritas romana* del cuadro *Las siete obras de Misericordia*, además de llevar el mismo atuendo. El verdugo está tratado como el estudio de un joven medio desnudo (a Caravaggio la pintura del desnudo le fascinaba) y se parece también al pastor de *La Adoración de los pastores*. La criada, por el contrario, parece proceder de su capacidad imaginativa y es la parte más floja del cuadro, la capa de color apenas tiene densidad. Su cara está poco trabajada, aplicada en una capa simple de color, como Caravaggio solía tratar los segundos planos. La anciana resulta familiar y aparece en otras obras anteriores como *La Cena de Emaús*, o *Judith cortando la cabeza de Holofernes*, entre otras.

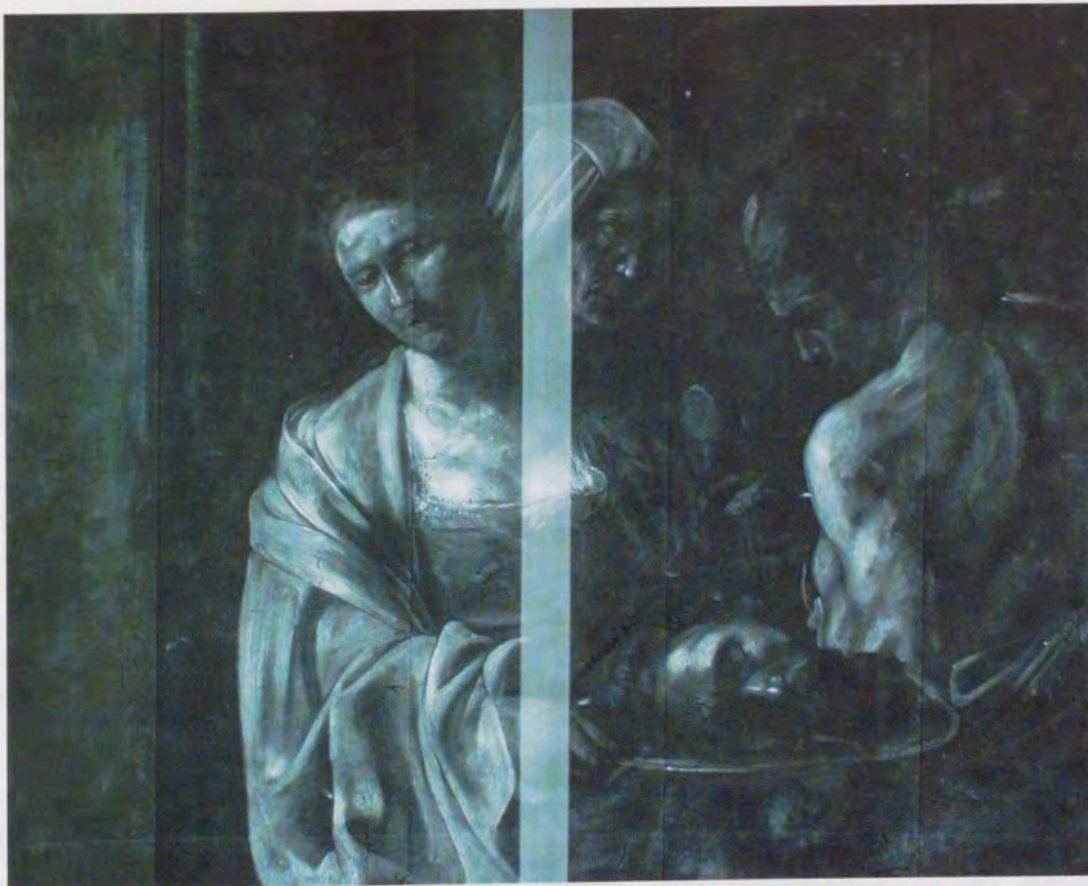
La iluminación es típicamente caravagesca y se proyecta sobre elementos aislados desde fuentes múltiples. La intensa oscuridad espacial no envuelve las figuras, los cuerpos han perdido su plasticidad para vibrar con la luz

que ya no se dispone en grandes registros sino que rompe, corroyendo las formas. Las luces contribuyen a evidenciarlas desde el punto de vista escultural, potenciando el dramatismo de la obra.

El artista instaura un nuevo lenguaje de luces y tinieblas. La luz contrasta con los predominantes tonos terrosos de las sombras y el negro del fondo, destacando la media figura de Salomé con la cabeza del Bautista en la fuente y dejando a la sirvienta y al verdugo como elementos de un auténtico contorno, reabsorbidos por el fondo. Más que focos de luz parece como si la materia tuviera luz propia. El área más luminosa de todo el cuadro se concentra en el escote de Salomé, que aparece como una centelleante luz sobre el insinuante pecho. También ha querido iluminar con especial interés el brazo izquierdo del verdugo resaltando su musculación.

Técnica pictórica

Se han consultado diferentes publicaciones relativas a la restauración de las obras tardías del artista⁴ y en todas ellas es común, aunque de manera particular en los lienzos de gran formato, la precariedad física de la superficie



Radiografía.

pintada y de su soporte, así como una preparación parda adoptada en su último periodo, menos cuidada debido quizá a las desgraciadas vicisitudes del pintor. El fino craquelado que presenta la pintura que Caravaggio realizó en la primera década del XVII es una característica constante de esta etapa final ⁵.

Muchas de sus composiciones fueron ejecutadas fieles a la realidad y hay abundantes pruebas técnicas que lo sugieren. Empieza a pintar directamente, *a la prima*, como se refleja en la radiografía, con un lienzo y un modelo, buscando siempre un efecto realista. De esta manera consigue darle inmediatez y simplicidad a las formas. El estudio reflectográfico no revela dibujo preparatorio alguno, las líneas que se aprecian en las reflectografías corresponden a las que el artista aplicó al final para rematar la obra y se localizan superficialmente.

Como respuesta directa a la práctica de pintar a partir del natural, Caravaggio utiliza líneas incisivas en la preparación con un punzón o estilete para ayudarse en la composición. Es un fenómeno bien conocido en sus obras y no se sabe bien la función que pudiera tener si no es para encajar las figuras ⁶. Es más habitual encontrarlas en los primeros años, y en su última etapa son más raras o menos evidentes, aunque no hay ninguna razón para suponer que la ausencia de incisiones visibles quiera decir que no las emplease. De

hecho, en algunas obras finales ha sido difícil hallarlas. Después de analizar en profundidad la superficie del cuadro con luz rasante, solo se ha detectado una incisión en el brazo del verdugo sin posible explicación.

Comienza pintando un fondo intensamente negro que representa la noche. Con esta fina capa cubre el lienzo y desde ese fondo extiende poco a poco colores más claros y luminosos con los que esboza las figuras. La función de este bosquejo preliminar es análoga a la de las incisiones. Las sombras de las figuras se pierden en el fondo y están pintadas con su particular técnica de aplicación de veladuras sobre el negro ⁷. Así se entiende cómo ha pintado la cara del verdugo, partiendo del fondo construye los rasgos mediante pinceladas más claras y veladuras. Hay otros elementos, como son la mano del verdugo que lleva la espada, la mano izquierda de Salomé que sujeta el plato o el cinturón del verdugo, que también están prácticamente pintadas al mismo nivel que el fondo, superponiéndose a él con finas capas de color muy fluidas, es decir, con mucho aglutinante.

Caravaggio pinta las figuras no sólo con la viveza de los colores y de la luz, sino también con lo corpóreo de la materia pictórica, consiguiendo transmitir una fuerte presencia en relación con el fondo que es de tonalidad uniforme. De esta manera aparecen como inmersas en una



Detalle de las líneas de contorno y reflectografía de la cabeza del verdugo.

oscuridad difusa donde las sombras por añadidura aparecen ilegibles.

Los primeros planos los remata al final. Con el color corpóreo consigue individualizar, según sea la materia, el pelo, la piel, las telas y el metal, y termina aplicando los toques de luz con blanco de plomo.

Las pinceladas finales son decisivas y le permiten, o bien detallar los rizos del verdugo y los pelos de la barba del Bautista, o bien hacer correcciones, como el aumento del hombro del verdugo, pero sobre todo le sirven para delimitar contornos, como es el caso de la cabeza de éste. Las líneas de contorno son constantes en sus obras y forman parte de su fórmula pictórica, sobre todo en sus composiciones más tardías.

El proceso creativo de la obra emerge examinando las reflectografías IR y la radiografía del cuadro, y se basa en el hecho de que Caravaggio comenzó esbozando con un pincel bastante ancho las figuras, con sus luces y sombras, que apenas trabajó. A continuación retomó las figuras para modelarlas mejor y marcar con un pincel fino el contorno definitivo, y para terminar aplicó las luces. Este desarrollo técnico le permitió trabajar con gran rapidez y decisión desde el modelo o primer bosquejo hasta la obra terminada; por ello en sus últimas obras apenas hay correcciones o cambios, como demuestra la radiografía.

Esta manera de componer de atrás hacia adelante es característica del artista. La reflectografía infrarroja refleja la particularidad de la barbilla del Bautista que ha sido pintada por entero antes que la barba, añadida después. También, en la zona inferior del cuadro, se aprecia la diferente textura y técnica entre la mano derecha de Salomé a plena luz y la otra mano que está en sombra. La primera está pintada con una considerable materia pictórica, mientras que la segunda, como ha quedado relegada al nivel del fondo, apenas tiene densidad matérica. No parece que este hecho corresponda a una expresión de *non finito* de Caravaggio, sino que refleja una precisa voluntad del pintor de hacer emerger y resaltar nítidamente los elementos que debían avanzar hacia el primer plano, enfocándolos mejor, mientras que los que están en segundo plano apenas los define⁸.

Existe en su obra una ambigüedad entre la intención realista de pintar a través de modelos reales y la idea de una composición evidentemente predeterminada. Esto se refleja en la interpretación de los paños, Caravaggio colocaba los ropajes de sus modelos sueltos buscando el efecto deseado, algo que era común en las prácticas del siglo XVI⁹. Así vemos cómo la radiografía del manto de Salomé revela un detallado trabajo que finalmente en el cuadro se reduce a largas y seguras pinceladas con las que construye los pliegues.

Utiliza la parte trasera del pincel para arañar la última capa de la pintura fresca con el fin de lograr el efecto de textura¹⁰. Este recurso servía también para descubrir otro color debajo, como vemos en un trazo de la sombra de los pliegues del manto de Salomé, donde se aprecia una pincelada negra de la capa subyacente.

La pincelada es rápida y segura, esquemática en zonas muy concretas, como es la línea de la espalda. Unas veces utiliza un pincel ancho bien cargado de pintura, con el que modela el hombro y brazo del verdugo, y otras uno más fino con el que pinta las arrugas de la anciana sin apenas materia. Como se aprecia en la radiografía, algunas pinceladas le sirvieron en un primer momento para encajar la composición, pero en la obra definitiva no se observan a simple vista, aunque se transparentan; se perdieron al aplicar sobre ellas finas capas de color, como bien se puede ver en el pelo y el torso del verdugo, donde estas pinceladas preparatorias con el tiempo han ido "trepanando"¹¹.

Le gusta jugar con la dirección de la pincelada, como revela el detalle de la radiografía del fondo y del escote de Salomé, donde es evidente la superposición de capas cuando la pintura estaba fresca. Después de haber empastado el pecho que se insinúa por el escote, añade una gasa de seda que se mezcla con el blanco todavía fresco. Para pintar la camisa aplica realces pastosos sobre sombras sutiles, consiguiendo una variedad de toque de pincel y dirección propios de la pintura del natural.

La gama grave de los tonos tierra del cuadro contrasta con el rojo del manto de Salomé, que es la gran mancha de color de la escena, vibrante y luminosa, aplicada en dos capas, la primera y más gruesa de bermellón de mercurio, y la segunda de laca orgánica roja. La paleta de Caravaggio se compone básicamente de blanco de plomo, pigmentos térreos, negro carbón, laca orgánica rojo y bermellón de mercurio, óxidos de hierro rojo y resinato de cobre. Sucede a menudo en sus obras que gradúa los blancos para subrayar las diversas intensidades con que son alcanzados por la luz¹².

Estado de conservación

Dado el interés que ha suscitado esta magnífica obra tras haber estado expuesta, como ya se ha mencionado, primero en el Museo de Capodimonte y después en la National Gallery, el Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional quiere dar a conocer la reciente intervención llevada a cabo en sus talleres¹³, así como los resultados de los estudios emanados de ella.

No se conoce con exactitud la historia material de la obra. Aparece en el inventario del Alcázar de Madrid de 1636 y,



Detalle del estado inicial, del proceso de limpieza, del proceso de estucado, y del estado final.

según la documentación histórica, se salvó del incendio ocurrido en 1734¹⁴, aunque según Marini fue reentelada después¹⁵. La tela debió de sufrir una rotura en la zona cercana a la cabeza del Bautista, que con la forración quedó subsanada. Este es el único motivo aparente para tal operación, y se supone que fue causa de un incorrecto almacenaje o manipulación negligente. En ese momento bien pudo sustituirse el bastidor original por otro nuevo, y muy posiblemente también se repintaron las faltas de pintura con óleo, que era el material de reintegración que se utilizaba en esa época.

En el archivo del Departamento de Restauración¹⁶ se custodia el informe de la intervención realizada en 1951. En aquella fecha el cuadro estaba en la Casita del Príncipe de El Escorial y tuvo que ser trasladado a los talleres del Palacio Real de Madrid para su restauración. Queda constancia documental de que el Inspector de Servicios del Patrimonio Nacional Don Ángel Oliveras recibe el encargo de este trabajo. Según su informe, en la pintura se apreciaban numerosos repintes antiguos, muy alterados cro-

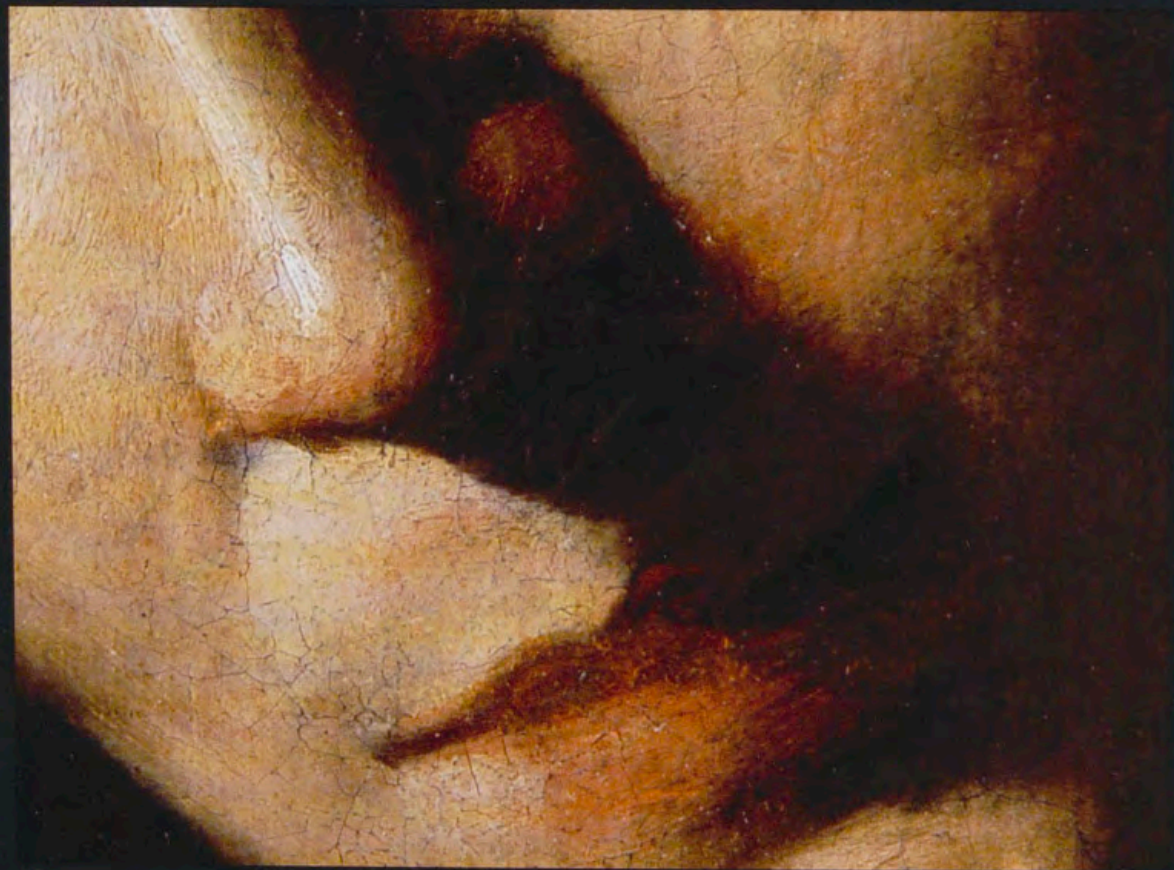
máticamente y cubiertos por capas de barnices muy envejecidos y pasmados. El cuadro, una vez restaurado entonces, volvió a exponerse en el Palacio Real de Madrid, donde ha permanecido hasta nuestros días.

En mayo de 2003 se inicia la restauración y el estudio técnico de la obra. El estado de conservación, en general, era bueno desde el punto de vista estructural, pero superficialmente la gruesa capa de barniz amarillento enmascaraba el color original e impedía apreciar toda su calidad pictórica.

El lienzo, que es de forma rectangular y apaisada, mide 116 x 140 cm. El bastidor no es el original, como ya se ha citado, es de madera de pino y consta de cuatro largueros y un travesaño central vertical unido mediante cuatro clavos de cabeza cuadrada. El ensamblaje de los largueros es de ranura y lengüeta y no tiene cuñas. En los bordes de la tela original hay huellas de otros clavos que indican que anteriormente estuvo clavado a otro bastidor.



Detalle del estucado de las faltas de pintura y reintegración cromática.



Detalle del estado inicial y final.



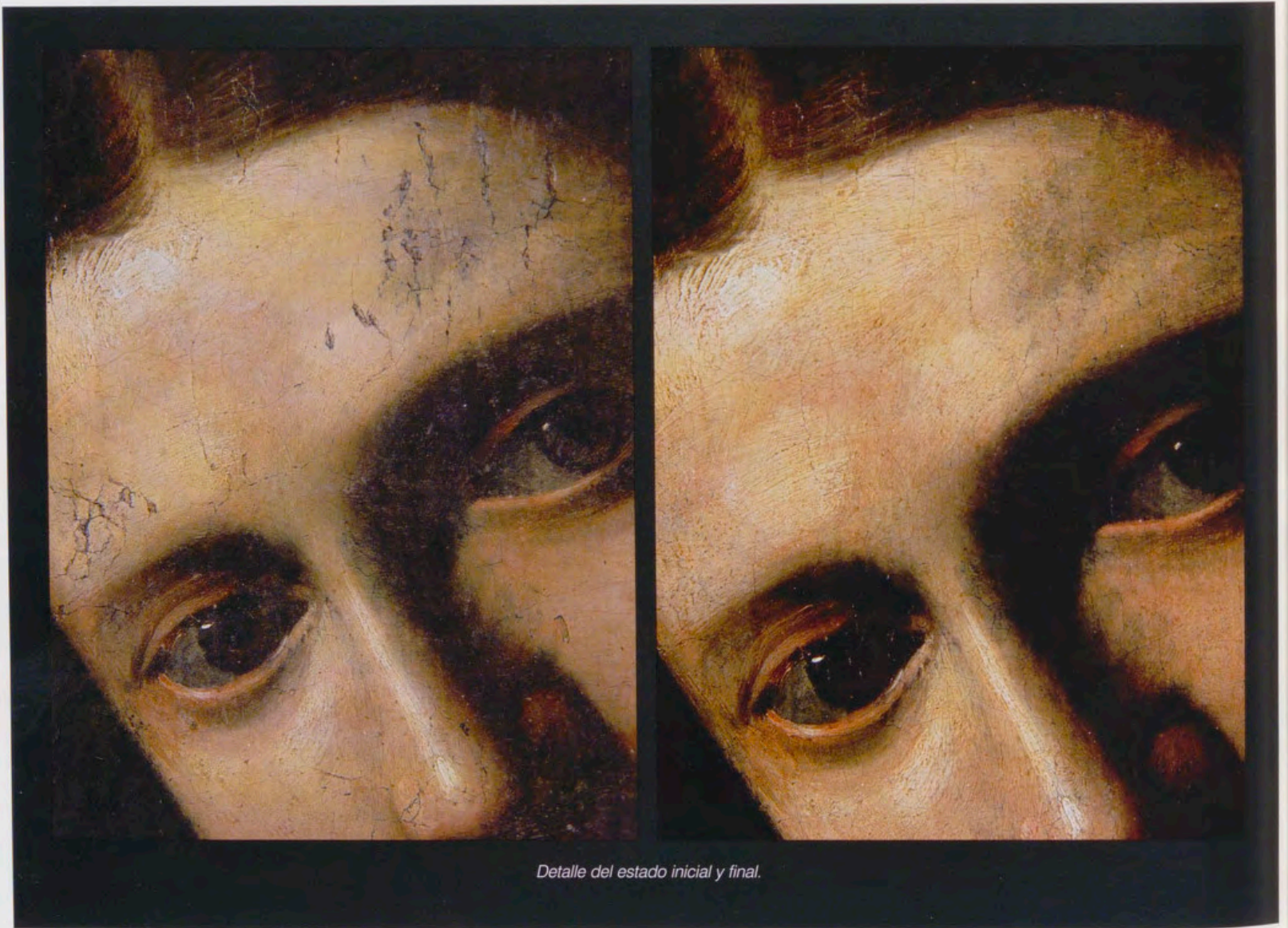
Foto general con luz ultravioleta.

El soporte en su estado actual está constituido por dos telas: la original y la de forración. La tela original es de buena calidad, distinta de las burdas telas de cáñamo generalmente utilizadas por el artista en sus obras tardías. Se trata de una pieza de lino tejida en tafetán, de densidad media (16 x 14 hilos por cm²). Las faltas de pintura cercanas a la cabeza del Bautista corresponden a una rotura de la tela, como lo revela la radiografía. Está forrado a la gacha con buena técnica, ya que mantiene perfectamente la textura de la pintura, el grosor de los empastes y la trama del lienzo. La tela de forración también es de lino tejida en tafetán, aunque es más gruesa, tiene menor densidad, 12 x 12 hilos por cm². Está formada por dos piezas unidas con costura horizontal, con unas medidas de 102 x 140 cm y 14 x 140 cm, respectivamente, sujetas al bastidor con tachuelas.

Antes de esta última intervención el estado de conservación del lienzo era bueno, únicamente presentaba un abol-



Detalle del número de inventario descubierto tras la limpieza.



Detalle del estado inicial y final.

samiento de desarrollo horizontal situado en la mitad inferior.

El Laboratorio Químico del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional analizó las muestras que se habían tomado de capa pictórica con el fin de conocer la estructura de la misma ¹⁷. Los resultados indican que sobre la tela Caravaggio extendió una capa de cola animal a modo de impregnación, cuya función era la de impermeabilizar y endurecer el soporte, y tras ella aplicó otra de color pardo muy oscuro a modo de preparación, aglutinada con aceite de lino. Por encima situó otra capa negra que corresponde al fondo del cuadro, aplicada en toda la superficie de manera desigual.

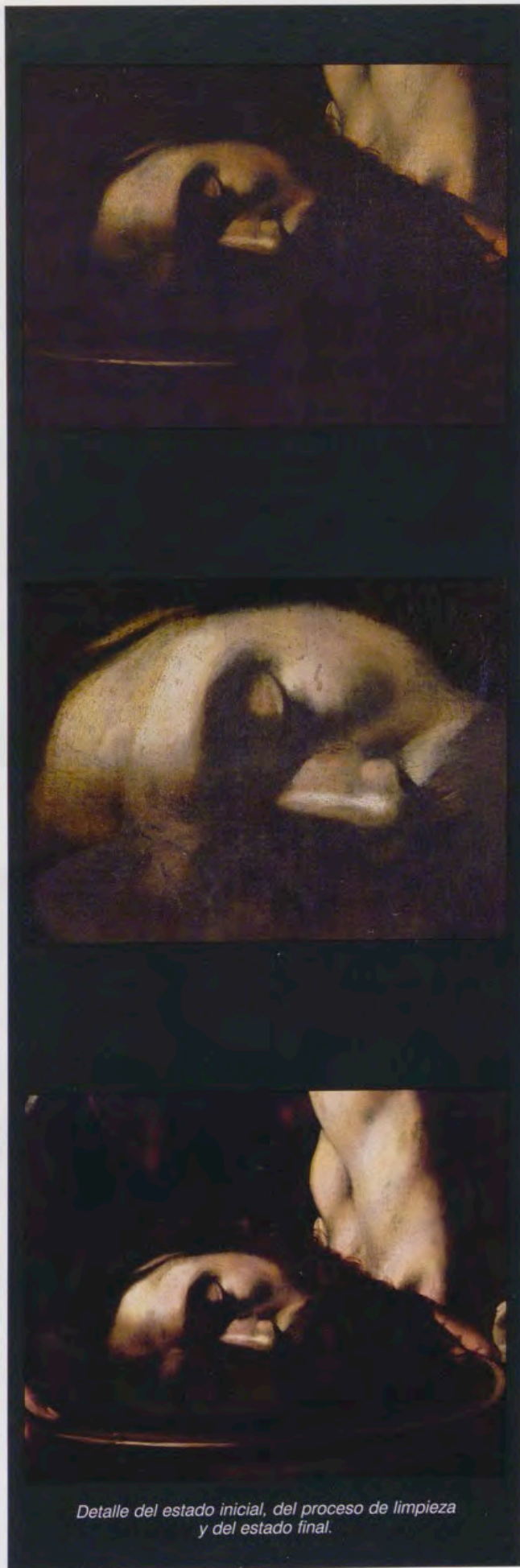
La adherencia de esta capa al soporte era buena. Los surcos visibles en la radiografía, sobre todo en el fondo del cuadro, no eran incisiones cubiertas de material radiopaco, sino huellas del uso de la espátula que se utilizó para aplicar la preparación. También se apreciaban estas marcas en el escote de Salomé.

Según el informe del Laboratorio, la capa de color es, en general, más bien fina y de estructura simple. Se compone de una capa o dos de color aglutinadas con aceite de lino con ligeros y gruesos empastes. Los ligeros los encontramos en el vestido verde de Salomé, en la cabeza de San Juan Bautista, o en el paño que cubre la cabeza de la vieja; y los gruesos, en el borde de la camisa blanca de Salomé y en los puntos de luz del cuadro.

La superposición de las capas pictóricas sigue la consiguiente progresión desde el fondo de la composición hacia el primer plano. La radiografía revela cómo ha pintado primero el vestido de Salomé y después el manto, superponiendo las pinceladas. Son fáciles de apreciar las veladuras en las partes claras de la cabeza del Bautista, en el brazo y cuello del verdugo y en la cara, escote y mano derecha de Salomé. Los análisis químicos nos corroboraron su presencia tanto en las zonas de luz como de sombra. Caravaggio trabajaba mucho con veladuras pardas con el fin de hacer transparentar las capas inferiores.

La pintura ofrecía una buena adherencia al soporte, a pesar de un craquelado prematuro de retícula pequeña extendido por toda la superficie, que en determinadas zonas se hacía más prominente. Donde hay más capas de color se producía este levantamiento precipitado, causado por los diversos tiempos de secado entre la capa de base y las veladuras superpuestas, aplicadas para suavizar el tono. Esta alteración se podía apreciar en algunos detalles de las carnaciones, en el manto rojo de Salomé y también en la pañoleta de la anciana.

Aparentemente no había pérdidas de materia, ya que estaban cubiertas por repintes antiguos alterados cromática-



Detalle del estado inicial, del proceso de limpieza y del estado final.



Detalle de la radiografía con los cambios de composición o arrepentimientos.

mente, pero, gracias a la radiografía, se pudieron conocer antes de la restauración las faltas reales de pintura.

Junto con el normal oscurecimiento de la capa pictórica producido por el paso del tiempo, la superficie estaba cubierta por un grueso barniz oxidado, que le confería a la obra un aspecto plano y opaco. En ciertas zonas esta capa se había pasmado y además es preciso destacar que toda la superficie estaba invadida por detritus de mosca.

Tratamiento de restauración realizado

Inicialmente el cuadro se llevó al Laboratorio radiográfico para acometer su estudio. Las imágenes producidas por los Rayos X y la reflectografía infrarroja ayudaron al restaurador a definir el estado clínico de la obra. Sus principales contribuciones estuvieron dirigidas al conocimiento del estado de conservación y al estudio de la técnica de ejecución del cuadro. El objetivo principal de la radiografía era verificar las faltas de pintura y daños microscópicos no visibles a los ojos, mientras que la reflectografía infrarroja puso de relieve los estucos antiguos y repintes que tampoco eran visibles al ojo ni a la luz cadente.

Una vez la obra en el Taller de Pintura comenzó la restauración, no sin antes estudiar visualmente la superficie con la ayuda de luz normal y rasante, además de luces especiales como la ultravioleta. Este estudio permitió elaborar el informe previo del estado de conservación y poder determinar las intervenciones necesarias.

A los pocos días de estancia en el Taller, y debido a la variación de las condiciones de humedad y temperatura, la deformación que tenía la tela desapareció sin necesidad de actuar sobre ella. Se intentó mejorar la tensión, pero el bastidor no tiene cuñas y la unión de los largueros no permitía realizar ninguna intervención. No se modificó y en la actualidad permanece correctamente tensada. Aun así precisa de un seguimiento continuo para que las condiciones medioambientales de la sala donde está expuesto el cuadro no se vean alteradas.

La limpieza de la capa pictórica fue el proceso más comprometido y se llevó a cabo de forma rigurosa con el objeto de identificar y clasificar tanto los recubrimientos que había sobre la pintura, como los estucos y repintes antiguos. La capa de barniz no era la original, eliminada seguramente en alguna de las primeras intervenciones. Según nos indican los tres tipos distintos de estuco encontrados sobre las faltas de pintura, se habían realizado al menos otras tres restauraciones anteriores.

A la hora de eliminar el barniz se tuvo en cuenta la analítica efectuada. Dado que los análisis habían identifica-



Detalles de la reflectografía con los cambios de composición o arrepentimientos.

do goma laca con algo de resina diterpénica, se recomendó utilizar una mezcla de disolventes del grupo de los alcoholes. Después de realizar varias pruebas con distintos disolventes, variando las proporciones, se determinó que el más efectivo era el etanol mezclado con diacetona alcohol y *white spirit* al 30:30:40. De esta manera se eliminaron la capa más gruesa de barniz y los repintes alterados, y para los restos que pudieran quedar se utilizó *white spirit* y diacetona alcohol al 60:40. Debajo de los repintes aparecieron dos números de inventario pintados en rojo, uno en el ángulo superior derecho del cuadro, muy perdido, y otro en el ángulo inferior izquierdo, en mejor estado, con la cifra 943 que corresponde a un inventario histórico.

Los numerosos detritus que había depositados por toda la superficie fueron levantados con ayuda del bisturí. Después de retirar los recubrimientos ajenos a la obra se quedaron al descubierto los estucos procedentes de intervenciones anteriores cuyo objeto era rellenar las faltas de pintura. Se clasificaron según el color y diferente naturaleza en estuco gris oscuro, gris claro y blanco. Los estucos blancos, compuestos por sulfato de cal y cola animal, eran los más recientes, correspondían a la restauración de 1951 y se eliminaron fácilmente con la primera limpieza. Los estucos gris claro, localizados en las carnaciones, los rojos y el vestido de Salomé, se levantaron en la segunda limpieza, y se dejaron los más antiguos en el fondo del cuadro, los de color gris oscuro, que al estar aglutinados con aceite, presentaban una dureza mayor y precisaban para su eliminación de disolventes muy penetrantes que podían dañar la pintura original circundante.

Después del proceso de limpieza se decidió fijar el color específicamente en el borde derecho del cuadro con cola animal, y mediante papel japonés se presionó y aplicó calor con la espátula caliente. Las faltas de pintura se volvieron a estucar con la mezcla tradicional de cola animal y sulfato cálcico, aplicado con espátula, creando textura donde era necesario con la intención de romper la superficie lisa. A continuación se extendió una capa intermedia de barniz de resina natural dammar.

La reintegración cromática de las faltas se hizo con acuarela y se ajustó con pigmentos al barniz. La técnica elegida fue el *rigatino* por ser discernible del original a corta distancia, mientras que se hace imperceptible a una distancia mayor. El barnizado final se efectuó con resina dammar brillante pulverizada.

El resultado final ha sido muy satisfactorio como lo demuestra la alta calidad de la obra después de la restauración¹⁸. La limpieza de la pintura ha revelado la técnica tan peculiar de Caravaggio, caracterizada sobre todo por su rapidez y decisión, además de evidenciar los numerosos recursos pictóricos que utilizó el artista.

Ahora se hace más visible a través de las pinceladas y resalta con mayor luminosidad la representación de las figuras con respecto a la oscuridad del fondo. Esta intervención, además de devolverle el equilibrio estético al cuadro, ha significado una irreplicable ocasión para estudiarlo a fondo, tanto en sus aspectos técnicos como artísticos.

Notas

¹ La exposición *Caravaggio, L'Ultimo Tempo 1606-1610* ha sido organizada por la Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano en colaboración con la National Gallery de Londres, con D. Nicola Spinosa como Comisario. Se celebró en el Museo de Capodimonte, del 25 de octubre de 2004 al 6 febrero de 2005; y en la National Gallery del 23 de febrero al 22 de mayo de 2005.

² G. Bellori, *Le vite dei pittori, scultori e architetti moderni*, Turín, 1976; H. Lagdon, *Caravaggio*, Roma, 1989, p. 444.

³ K. Christiansen, "Caravaggio and l'esempio davanti dal naturale", *Art Bulletin*, 68, 1986, p. 433.

⁴ G. Basile, "Ruolo delle tecniche d'indagine non distruttive: alcuni esempi", *Come dipingeva il Caravaggio*, Atti delle giornate di studio, 1996, pp. 51-56; R. Carità, "Il restauro dei dipinti caravaggeschi delle Cattedrale di Malta", *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, nº 29-30, 1957, pp. 43-81; C. Giantomasí y D. Zari, *Informe sobre el estado de conservación y la última restauración de "Judith cortando la cabeza de Holofernes"*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000, pp. 78-82; R. Lapucci, "Radiografie e riflettografie a infrarossi su alcune opere del Caravaggio: novità, conferme e problema", *Come dipingeva il Caravaggio*, Atti delle giornate di studio, 1996, pp. 31-46; S. Sciotti, S. Rinaldi, y C. Falcucci, "Analisi non distruttive e riflettografie a infrarossi su alcuni dipinti del Caravaggio esposti in Palazzo Ruspoli", *Come dipingeva il Caravaggio*, Atti delle giornate di studio, 1996; S. Sciotti, "Una nuova stazione trasportabile per analisi non distruttive e digital imaging per lo studio e la diagnostica dei dipinti", *Come dipingeva il Caravaggio*, Atti delle giornate di studio, 1996, pp. 61-68; M. Seracini, "Indagini scientifiche sulle opere del Caravaggio: metodiche e metodologiche", *Come dipingeva il Caravaggio*, Atti delle giornate di studio, 1996, pp. 57-60; G. Urbani, "Restauro Caravaggeschi per la Sicilia", *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, nº 5-6, 1951, pp. 84-104; L. Ventura y G. Urbani, "Studi radiografici sul Caravaggio", *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, 1954, pp. 37-46; R. Vodret, "Judith cortando la cabeza de Holofernes, datos sobre la restauración", *Caravaggio*, Museo Nacional del Prado, Electa, 2000, pp. 74-77.

⁵ Gregori también lo constata cuando escribe sobre el estado de conservación de las obras que Caravaggio pintó en Malta. M. Gregori, "A new painting and

some observations on Caravaggio 'journey to Malta', *The Burlington Magazine*, CXVI, nº 859, 1974, p. 600.

⁶ Christiansen ha estudiado en profundidad el significado del uso de las incisiones y está de acuerdo con Bellori en que servían para registrar la pose de un modelo o para establecer alguna relación entre varias zonas de la composición, K. Christiansen, 1986, p. 424 [op. cit. n. 3].

⁷ Este efecto se pone de manifiesto en la estratigrafía realizada sobre una muestra tomada de la sombra del manto rojo de Salomé (ESTB52P1), en la que se aprecian tres capas muy fluidas con abundante aglutinante y con sustancias resinosas.

⁸ El estudio radiográfico y reflectográfico realizado por Santiago Herrera Marina, del Servicio de Laboratorios del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional, demuestra que no se aprecian cambios en la composición, aunque sí hay un arrepentimiento en la empuñadura de espada en que se observa un adorno no perceptible a simple vista y un lacito rematando el peinado de Salomé, que se hace mucho más visible en la reflectografía.

⁹ Christiansen menciona que esta práctica era común en el siglo XVI, especialmente visible en las figuras de los profetas, pintadas por Romanino y Moretto en la Capilla del Sacramento de San Juan Evangelista de Brescia y también en cuadros de Peterzano, entre otros, K. Christiansen, 1986, p. 423 [op. cit. n. 3].

¹⁰ Este recurso técnico que aparece en algunas obras no es exclusivo de Caravaggio sino que ha sido muy común entre los artistas, K. Christiansen, 1986, p. 427 [op. cit. n. 3].

¹¹ La pintura al óleo pierde al secarse completamente una parte del poder cubriente que tenía en su primera fase, de modo que, pasado algún tiempo, pueden hacerse visibles las líneas del dibujo de base. La causa de la intensificación de la transparencia está en la modificación del índice de refracción de las capas de pintura al óleo. Este proceso se refuerza todavía más en todos los pigmentos que pueden combinarse químicamente con el aceite, como son el blanco de plomo, el amarillo de plomo y estaño y el minio, K. Nicolaus, *Manual de la restauración de cuadros*, Ed. Konemann, Eslovenia, 1998, p. 162.

¹² Todos estos efectos se pueden observar en las estratigrafías ESTB52P2, ESTB52P8 y ESTB52P5 realizadas por el Laboratorio Químico del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional y que se integran en su informe de restauración.

¹³ Agradezco desde aquí el interés demostrado por el Conservador de pintura italiana y española de la National Gallery, Mr. Dawson Carr, tanto en la restauración de la obra como en la publicación de los resultados.

¹⁴ Figura con el número 876 en el inventario de pinturas que se salvaron del incendio del Alcázar, Archivo General de Palacio, Administración General, Legajo 768, Exp. 11.

¹⁵ M. Marini, *Caravaggio*, Roma, 1989, p. 541.

¹⁶ Expte. 9P51.

¹⁷ Los análisis químicos han sido realizados por Pilar Baglietto Rosell. La estructura y los materiales empleados en la ejecución de esta obra se han determinado por el estudio de las secciones transversales en lámina delgada, en el microscopio óptico y por los análisis realizados mediante otras técnicas como Fluorescencia de Rayos X, Espectrometría de infrarrojos por transformada de Fourier (FTIR), Cromatografía de gases y micro ensayos químicos, etc. Y también por Microscopía electrónica de barrido (Centro de Microscopía electrónica de la Universidad Complutense de Madrid).

¹⁸ M^a Carmen Alquézar ha sido la verdadera artífice de este magnífico trabajo, gracias al cual hoy podemos contemplar la obra con toda su autenticidad.



**Estratigrafía B52P2:
Rojo (manto Salomé)**

- 1- Cola animal: 0 - 10 μ
- 2- Pigmento térreo, negro carbón, tierra ocre con algo de sílice, carbonato cálcico y blanco de plomo: \geq 680 μ
- 3- Negro carbón con trazas de tierras: 0 - 70 μ
- 4- Bermellón de mercurio con blanco de plomo: 0 - 250 μ
- 5- Laca orgánica roja: 0 - 30 μ
- 6- Óxidos de hierro, con trazas de blanco de plomo, bermellón de mercurio y laca orgánica roja: 0 - 50 μ



**Estratigrafía B52P5:
Verde (túnica de Salomé)**

- 1- Pigmento térreo, negro carbón, tierra ocre con algo de sílice, carbonato cálcico y blanco de plomo: > 125 μ .
- 2- Negro carbón con trazas de tierras: 10 - 50 μ
- 3- Blanco de plomo y verde de cobre: \approx 85 μ



**Estratigrafía B52P8:
Blanco (pañoleta personaje derecha)**

- 1- Restos cola animal.
- 2- Pigmento térreo, negro carbón, con tierra ocre y algo de sílice, carbonato cálcico y blanco de plomo: \geq 175 μ
- 3- Negro carbón con trazas de tierras: 0 - 45 μ
- 4- Blanco de plomo: 20 - 50 μ

Crónica Cultural



Casa-Palacio de Carlos V. Monasterio de San Jerónimo de Yuste.

Monasterio de Yuste

El Presidente de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña, ha firmado un Convenio con el Presidente de la Junta de Extremadura, Juan Carlos Rodríguez Ibarra, y con el prior del Real Monasterio de Yuste, Fray Francisco de Andrés Alonso, por el que Patrimonio cede el uso de varias dependencias del Monasterio a la Junta.

Patrimonio Nacional integrará así el Monasterio como uno de sus Sitios Reales, y la administración del mismo pasará a depender de este Organismo. Por otro lado, los miembros de la Orden Jerónima seguirán siendo los inquilinos del edificio, pero se dedicarán únicamente a su finalidad espiritual y religiosa.

La Junta de Extremadura, por otro lado, seguirá disfrutando de una parte del Monasterio para desarrollar las diversas actividades de la Academia Europea de Yuste, que se ha convertido en el organismo intelectual y cultural más importante de Europa.

Patrimonio Nacional está redactando un Plan Director del Monasterio de Yuste, que se realizaría en un espacio de tres años, para su gestión, recupe-

ración y adecuación museográfica. Las intervenciones respetarán la zona conventual del Monasterio y se prevé que acaben en 2008, año en que se cumplen tres efemérides relacionadas con el Monasterio de Yuste y Carlos V: el 600 aniversario de la fundación del Monasterio, el 450 aniversario de la muerte del Emperador y el 50 del regreso de la Comunidad jerónima a Yuste.

Con la constitución de la Academia Europea de Yuste y la Fundación "Academia Europea de Yuste" por la Junta de Extremadura en 1992, y las operaciones llevadas a cabo por *Hispania Nostra* desde 1999 y hasta el 2003, el Monasterio ha cobrado un nuevo e importante impulso en los últimos años del siglo pasado y los iniciales del actual. Se ha convertido en centro de proyección de la cultura europea y sede para el desarrollo de importantes acontecimientos culturales.



Su Alteza Real, la Infanta Doña Elena, en la inauguración de la Exposición *Corrado Giaquinto y España*, en el Palacio Real de Madrid. De derecha a izquierda, Yago Pico de Coaña, Presidente de Patrimonio Nacional; Alfonso Pérez Sánchez, Comisario de la Muestra; Jaime de Marichalar, Duque de Lugo; José María Amusátegui, Presidente de la Fundación Santander Central Hispano; y Constantino Méndez, Delegado del Gobierno en Madrid.

Exposiciones

Corrado Giaquinto y España

En las Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real de Madrid, se ha celebrado la Muestra *Corrado Giaquinto y España*, organizada por Patrimonio Nacional, con la colaboración de la Fundación Santander Central Hispano.

La Muestra se planteó como la continuación lógica de la exposición celebrada en el año 2002 sobre *Luca Giordano y España*, de la que también fue Comisario Alfonso Pérez Sánchez.

A lo largo de los casi tres meses en que ha permanecido abierta, recibió la visita de 62.400 personas, con críticas muy positivas tanto por parte de los especialistas, como de los medios de comunicación y del público en general.

Corrado Giaquinto es uno de los artistas más importantes de la primera mitad del siglo XVIII. Nacido en 1703 en Molfetta, pequeña localidad del reino de Nápoles, se formó en la tradición partenopea de Luca Giordano y Francesco Solimena. Posteriormente en su etapa romana se impregnó de las precisiones del dibujo de Carlo Maratta y Sebastiano Conca. La estancia en Turín le aportó la fantasía y libertad propias de Filippo Juvarra.

Esta espléndida formación con los mejores de su tiempo, junto a su maestría y estilo personalísimo, hacen que en 1750 sea considerado el artista más "moderno" de Roma, donde recibe prestigiosos encargos,

que resuelve con una inventiva nueva, de aire teatral y delicado a la vez, muy relacionado con el teatro y ópera contemporáneos. No es extraño, por tanto, que al buscar un artista italiano para realizar los frescos del Palacio Nuevo de Madrid, los Reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza recurrieran a él.

La Exposición se ha articulado en diversas secciones que, mediante 75 obras, recogen su formación y producción en Italia, primero, y su obra en España después, con apartados específicos para conjuntos relevantes como los Oratorios del Rey y de la Reina en el Palacio del Buen Retiro, los frescos de la Capilla y la Escalera Principal del Palacio Real de Madrid, así como los del Salón de Columnas, para finalizar con otros encargos de la Corte.

El Catálogo, además de plasmar el contenido de la Exposición, aporta un repertorio de toda la producción de Giaquinto que ha formado parte de las Colecciones Reales, así como importantes estudios de los máximos especialistas en el artista, y se puede adquirir al precio de 45 euros en los Palacios Reales, en las tiendas de Aldeasa y en la página web de Patrimonio Nacional.

Música

XXII Ciclo de Música de Cámara

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, el Cuarteto Iturriaga ofreció un concierto extraordinario para estudiantes universitarios, organizado por Patrimonio Nacional con la colaboración del Ministerio de Educación y Ciencia y la Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas.

En el programa del concierto, que se celebró en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, se incluyeron: el *Cuarteto en Si bemol Mayor, Opus 55, nº 3*, de Franz Joseph Hayd; *Cuarteto en Re menor, nº 1*, de Juan Crisóstomo de Arriaga; y *Cuarteto en Do Mayor, KV 465 "las disonancias"*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Asimismo, el prestigioso Cuarteto Gewandhaus, uno de los más antiguos del mundo, ofreció un concierto de música de cámara, en el que se interpretó el *Cuarteto en Re Mayor, KV 575*, de Wolfgang Amadeus Mozart; y el *Cuarteto en Do Mayor, Opus 59, nº 3*, de Ludwig van Beethoven.

XXIII Ciclo Primavera Musical en Palacio

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró el XVIII Ciclo de *Primavera Musical en Palacio*, a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real (Antigua Banda de Alabarderos), en la Plaza de Oriente.

El primer domingo de mayo actuó la Banda Sinfónica de la Federación de Bandas de Música de la Región de Murcia, dirigida por Ángel Quereda Barceló, que interpretó conocidos pasodobles.

El siguiente concierto estuvo dedicado al *Género chico en la lírica nacional*. El tercer domingo del mes de mayo participó también la Coral Torrevejense "Francisco Vallejos". El Ciclo fina-



Su Majestad el Rey y la Ministra de Educación, María Jesús Sansegundo, tras la celebración del concierto ofrecido por el Cuarteto Iturriaga con los instrumentos Stradivarius de la Colección Real.



Ángel Quereda, Director de la Banda Sinfónica de la Federación de Bandas de Música de la Región de Murcia, y los músicos que se desplazaron al Palacio Real de Madrid para abrir el XVIII Ciclo *Primavera Musical en Palacio*.

lizó con un concierto titulado *De la Música Española*, en la zona de Pabellones Reales del Jardín del Príncipe, en el Real Sitio de Aranjuez.

Ciclo Música en los Reales Sitios

Patrimonio Nacional ha realizado un año más el esfuerzo de llevar la música al mayor número posible de los Reales Sitios que custodia, tratando de divulgar y difundir el magnífico legado cultural que conserva.

Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha

Cappella Universitaria, Coro de la Universidad Carlos III de Madrid y Conjunto instrumental, dirigidos por Nuria S. Fernández Herranz, ofrecieron un concierto en la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha, dentro del Ciclo *Música en los Reales Sitios*.



Con un programa dedicado a Mozart, la Cappella Universitaria ofreció un concierto, dentro del Ciclo *Música en los Reales Sitios*, en la Basílica de Atocha.

El programa estuvo dedicado íntegramente a Mozart en su 250 Aniversario, con la interpretación de *Missa brevis en D, KV 194*, para solistas, coro, dos violines y bajo continuo; y *Vesperae solennes de Confessore, KV 339*, para solistas, coro, dos trompetas, timbales, dos violines y bajo continuo.

Palacio Real de El Pardo. Capilla

El Ciclo *Música en los Reales Sitios* se inició con un concierto a cargo de Joaquín Pixán (tenor), Rafael Andújar (guitarra flamenca) y Mario Bernardo (piano) en la Capilla del Palacio Real de El Pardo.

En la primera parte interpretaron *Tres canciones populares españolas*, de F. Obradors y *Siete canciones populares españolas*, de Manuel de Falla. En la segunda, *Cantos preflamencos del cantaor Silverio, armonizados por Pedrell y Ocón*, de J. Pixán, R. Andújar y M. Bernardo; *Fantasia de ida y vuelta*, de Rafael Andújar; y *Canciones españolas antiguas*, de Federico García Lorca, en versión de Rafael Andújar, Joaquín P. Fuentes y Mario Bernardo.

También en la Capilla del Palacio Real de El Pardo actuó Ensemble Instrumental de Granada, que interpretó obras de Wolfgang Amadeus Mozart y George Benjamin.

Palacio Real de Aranjuez. Capilla

El Cuarteto Almus ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, con obras como *Cuarteto KV 157 en Do Mayor*, de W.A. Mozart; *Cuarteto nº 3 en Mi Bemol Mayor*, de J.C. Arriaga; y *Cuarteto de cuerda nº 3, Opus 73*, de D. Shostakóvitch, en homenaje a estos tres compositores.

Palacio Real de La Granja de

San Ildefonso. Patio de La Herradura

Con motivo de la Octava del Corpus, la Unidad de Música de la Guardia Real (Antigua Banda de Alabarderos), Banda Sinfónica, dirigida por el Coronel Músico Francisco Grau Vegara, ofreció un concierto en el Patio de La Herradura del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.

En la primera parte interpretaron: *Desfile de Aurigas*, de Milos Rozsa; *1492*, de Vangelis, y *Mary Poppins*, de R. Sherman. En la segunda, *Sercas, Díptico español* (Nana y Elegía) y *Damas de Castilla*, de F. Grau; y *El Sitio de Zaragoza*, de Oudrid.

XIX Ciclo Música y Teatro en los Reales Sitios Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Basílica

La orquesta de cámara *I musici*, compuesta por seis violines, dos violonchelos, un contrabajo y un clavecín, marcó el comienzo del XIX Ciclo de *Música y Teatro en los Reales Sitios*, con un concierto en la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

En la primera parte de su actuación interpretaron la *Pequeña Serenata Nocturna*, K 525, de W.A. Mozart, y el *Concierto en La menor para violín, cuerdas y continuo*, de J.S. Bach.

En la segunda se incluyeron obras de Vivaldi, como *Concierto en Fa Mayor, para flauta dulce, cuerdas y continuo*, RV 442; *Concierto en Mi menor*, "El Favorito", para violín, cuerdas y continuo; y *Concierto en Fa Mayor, para tres violines, cuerdas y continuo*.

Lonja

La Unidad de Música de la Guardia Real (Antigua Banda de Alabarderos), Banda Sinfónica, dirigida por el Coronel Músico Francisco Grau Vegara, actuó en la Lonja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con la interpretación de obras como *Agua, azucarillos y aguardiente*, de F. Chueca; *El Caserío*, de J. Guridi; y *La Torre del Oro*, de G. Jiménez, en la primera parte. En la segunda, *1492*, de Vangelis; *West Side Story*, de L. Bernstein; y *Díptico español* (Nana y Elegía), de F. Grau.

XIII Edición Festival de Música Antigua en Aranjuez

Desde su creación en 1994, el Festival de Música Antigua ha permitido que los eruditos y amantes de las creaciones musicales de siglos pasados puedan dis-

frutar y conocer el altísimo nivel que alcanzaron distintos artistas en los diferentes momentos históricos, y la influencia que su trabajo ejerció en el resto de España y en Europa.

La XIII edición del Festival *Música Antigua Aranjuez* finalizó este año con un concierto a cargo de la soprano Olalla Alemán y el contratenor Xavier Sabata, en el Teatro del Palacio Real de Aranjuez.

Entre las actuaciones incluidas en esta edición merece destacarse la de la *Orquesta Madrid Barroco*, dirigida por Grover Wilkins, que interpretó arias y cavatinas de *Los Jardineros de Aranjuez*, de Pablo Esteve y Grimau, en la Isla del Ermitaño del Real Sitio y que concluyó en la Casa del Labrador con la primera representación, desde el siglo XVIII, de esta zarzuela.

Patrimonio Nacional ha participado una vez más en la edición de este Festival de la Comunidad de Madrid, organizado por la Consejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Promoción Cultural, en el que colabora también el Ayuntamiento de Aranjuez y el Ministerio de Cultura (INAEM). En el año 2001 se incorporaron a esta iniciativa los *Paseos Musicales por los Jardines de Aranjuez* y los conciertos en diversos lugares del Palacio Real, lo que significó un logro muy importante de cara a los objetivos culturales y artísticos del mismo.



Actuación de *Das Brot der Musik* en los espléndidos Jardines del Real Sitio, dentro del Festival *Música Antigua Aranjuez*.

Patrocinios

Nueva iluminación para la Casita del Príncipe de El Escorial

Se ha puesto en marcha la nueva iluminación artística exterior de la Casita del Príncipe y sus jardines circundantes, en El Escorial.

La obra es fruto de la colaboración entre Patrimonio Nacional y la firma Iberdrola, y se inscribe como un elemento más en la serie de realizaciones de esta índole que se han llevado a cabo en los últimos diez años.

La nueva instalación da luz a las dos fachadas principales de la Casita y a los dos jardines que la acompañan por dichos frentes, de forma que la arquitectura tan depurada del monumento vilanoviano cobra por primera vez vida nocturna.

Lo mismo sucede con los jardines, donde se destacan sobre el telón de fondo del cielo oscuro piezas tan notables como las secuoyas y los cedros de gran porte.

De esta manera los jardines se abrirán a la visita pública con un horario y un calendario nocturno que permitirá contemplar los ejemplares arbóreos de gran calidad y el monumento que Juan de Villanueva realizara para el entonces Príncipe de Asturias, más tarde Carlos IV, a finales del siglo XVIII, en un escenario novedoso como es el de las primeras horas de la noche.

La potencia instalada suma un total de 19 kilovatios y la iluminación está confiada a un sistema de proyectores y balizas de diferentes marcas y modelos que, por una parte, señalan los itinerarios para la visita al conjunto desde el camino perimetral, y por otra, destacan la arquitectura de la Casita y el jardín con sus excelentes ejemplares.

Convenios

Patrimonio Nacional y Ministerio de Educación y Ciencia

Patrimonio Nacional ha programado la celebración de dos cursos, el primero de ellos denominado "El Real Sitio de El Pardo: 500 años de historia"; y el segundo, "El Real Monasterio de la Encarnación y la Corte de los Austrias". Ambos están dirigidos a profesores de Educación Secundaria de Historia e Historia del Arte y profesores de enseñanzas artísticas.

Esta iniciativa es fruto del Convenio firmado por Patrimonio Nacional y el Ministerio de Educación y Ciencia en 1994, con el objetivo de impulsar la oferta de formación del profesorado y efectuar experiencias de formación educativa en relación con los Sitios Reales. Aunque el periodo de vigencia se fijó en tres años, posteriormente se han suscrito nuevos Convenios hasta llegar al actual ejercicio 2006.

Asimismo, se ha editado el material didáctico de los cursos, que se ha facilitado a los Centros Educativos del territorio nacional.

Real Sociedad Matemática Española y Comité Ejecutivo del International Congress of Mathematicians

Patrimonio Nacional ha firmado un Convenio con la Real Sociedad Matemática Española y el Comité Ejecutivo del *International Congress of Mathematicians*, cuyo Presidente de Honor, para el año 2006, es Su Majestad el Rey Don Juan Carlos.

En este Convenio se recoge la coedición para la reproducción fototipográfica de las obras de Arquímedes: *Sobre la esfera y el cilindro, sobre la medida del círculo, sobre las espirales y sobre la cuadratura de la parábola*, que forman parte del manuscrito griego, signatura X-I-14, conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

El motivo de esta edición es la entrega de las medallas *Fields* correspondientes al periodo 2002-2006. El Congreso se celebra cada cuatro años, y, por primera vez, con sede en una ciudad española, y la asistencia de Su Majestad el Rey y 5.000 matemáticos de todo el mundo.

Universidades

Inauguración de los Cursos de Verano de El Escorial

El Presidente de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña, asistió a la inauguración de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, que se celebran en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial.

El acto tuvo lugar en el Aula Magna del Real Centro Universitario "El Escorial-María Cristina", con una lección impartida por el ganador del *Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2004*, el escritor José Manuel Caballero Bonald: "Lengua y Geografía". Estuvieron presentes también el Rector de la Universidad Complutense, Carlos Berzosa; el Director de los Cursos de Verano, Juan Ferrera; el Ministro de Justicia, Juan Fernando López-Aguilar; y el Presidente del Senado, Javier Rojo.

Poesía

Jornadas de Estudio sobre el poeta Juan Gelman, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana

Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca han organizado las Jornadas de Estudio en torno a Juan Gelman, ganador de la edición anterior del *Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*. El acto de apertura tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad salmantina con la intervención de José Antonio Bordallo, Gerente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional; José Manuel Llorente Pinto, Vicerrector de Relaciones Institucionales; y M^a Ángeles Pérez López, Profesora de Literatura de la Universidad de Salamanca y antóloga de la obra del poeta argentino.

Antonio Gamoneda, ganador del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana

El escritor asturiano Antonio Gamoneda ganó la XV edición del *Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*, dotado con 42.100 euros, y convocado por Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca.

Concurrieron al Premio 72 poetas, del ámbito hispanohablante, propuestos por instituciones académicas, universitarias y culturales de Portugal, España, Estados Unidos, Brasil y los países hispanoamericanos.

El Premio, uno de los más importantes de este género literario, reconoce el conjunto de la obra de un autor que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común de Iberoamérica y España. Será entregado en el Palacio Real de Madrid por Su Majestad la Reina el 30 de noviembre de este año.



El Jurado del XV *Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana* al darse a conocer el fallo de la presente edición.
Sentados de izquierda a derecha: José Saramago, Cecilia Drey Müller, Anunciada Fernández de Córdoba, Juan Gelman, Josefina Aldecoa, Eva Guerrero, Rosa Regás y Anna Caballé.
De pie: Luis María Ansón, Alfredo Matus, Santiago Castelo, Hernando Cabarcas, Yago Pico de Coaña, Enrique Battaner, José Luis Sánchez, Fernando Rodríguez de la Flor y Humberto López.

El escritor Antonio Gamoneda nació en Oviedo en 1931. Aunque cronológicamente podría pertenecer a la generación de los cincuenta, su obra ha permanecido aislada de cualquier tendencia poética.

Doctor Honoris Causa por la Universidad de León, ha recibido, entre otros, el Premio Castilla y León de las Letras en 1985, el Premio Nacional de Poesía en 1988, por Edad. Fue nominado al Premio Europa 1993 por su Libro del frío.

Velada de Poesía en Palacio

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes se celebró la XVIII *Velada de Poesía en Palacio*, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Intervinieron los poetas Juan Gelman, ganador de la edición anterior del *Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*, José Manuel Caballero Bonald, Jorge Bocanera y Antonio Gamoneda, ganador de la presente edición.

Concursos

Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil y Juvenil

En la XVI edición del *Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil y Juvenil*, el Jurado calificador estuvo presidido por Pilar Martín-Laborda Bergasa, Vocal Asesora de Programas Culturales de Patrimonio Nacional. Participaron como Vocales: Ágatha Ruiz de la Prada, Diseñadora; Francisco Javier Seguí de la Riva, Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid; Javier Zabala Herrero, Premio Nacional de Ilustración Infantil y Juvenil 2005; y Soledad García Fernández, y María Jesús Herrero Sanz, Conservadoras de Patrimonio Nacional. María del Prado Dégano Alejo, Jefa del Servicio de Acción Cultural de Patrimonio Nacional, actuó como Secretaria.

El Primer premio fue otorgado a Diego Cubero Geldart, del Colegio Santa Helena; el Segundo, a Bárbara Rodríguez Escalera, del Instituto de Enseñanza Secundaria Mariano José de Larra; y el Tercero, a Iván Mata Lerena, del Colegio Beata Filipina.

OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE
CAPODIMONTE
PALACIO REAL DE MADRID

30 de septiembre a 10 de diciembre de 2006

ENTRADA GRATUITA

www.patrimoniomnacional.es

Caja Duero



PATRIMONIO NACIONAL



Actos Oficiales



Su Majestad la Reina Doña Sofía y Su Alteza Real la Princesa de Asturias acompañan a Sergio Pitol, *Premio Cervantes 2005*, en el almuerzo ofrecido a una representación del Mundo de las Letras en el Comedor de Gala del Palacio Real de Madrid.



Sus Majestades los Reyes ofrecieron una cena de gala en el Palacio Real de Madrid en honor a Su Excelencia la Presidenta de la República de Chile, Michelle Bachelet, en su visita oficial a España. Tras los saludos a los invitados, y antes de comenzar la cena la señora Bachelet se dirige a los asistentes a la misma en respuesta al discurso de Su Majestad el Rey.



Momento de la intervención de Yago Pico de Coaña, Presidente de Patrimonio Nacional, durante las jornadas sobre las *Residencias Reales Europeas*, que tuvieron lugar en el Cuarto del Príncipe de Asturias del Palacio Real de Madrid. Nuestro país, que en 2006 ocupa la Vicepresidencia de la Organización europea, albergará como presidencia la próxima edición.



Su Majestad la Reina en la clausura del curso académico 2005-2006 de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, celebrado en el Palacio Real de El Pardo. En el acto, al que asistieron los Duques de Soria, se entregaron las medallas de la Escuela al Presidente del BBVA, Francisco González (en la imagen), al Presidente de BP España, Luis Javier Navarro, y al empresario catalán José Felipe Bertrán de Caralt, por su labor a favor de la cultura musical. Los alumnos más destacados en las distintas cátedras recibieron sus diplomas de manos de Su Majestad la Reina. El acto concluyó con un concierto de la Orquesta de la Escuela, dirigida por Ros Marbá.





En la Sala Teniers del Palacio Real de Madrid se tomó la imagen previa al almuerzo ofrecido por Sus Majestades los Reyes en honor de Su Excelencia el Presidente de la República Argentina y Señora de Kirchner, en su visita oficial a España.



Su Majestad la Reina en la entrega de los *Premios Europa Nostra* en el Patio de los Austrias del Palacio Real de El Pardo. En la imagen, Juan Carlos Rodríguez Ibarra, Presidente de la Junta de Extremadura, recoge el Premio otorgado a la "Via de la Plata". En el acto se distinguieron 34 proyectos de 22 países por la excelencia en sus trabajos de recuperación arquitectónica, cultural, artística y de paisaje. Estuvieron presentes el Comisario europeo de Cultura, Educación y Multilingüismo Ján Figel y los Presidentes de Europa Nostra e Hispania Nostra, Andrea Schuler y Alfredo Pérez de Armiñán, respectivamente.



Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias presidieron la reunión anual del Patronato de la Fundación Príncipe de Asturias, en el Patio de los Borbones del Palacio Real de El Pardo. La Orquesta de Cámara de la Escuela Internacional de Música de la Fundación interpretó el Himno de Asturias antes del comienzo del concierto. Los músicos -estudiantes y profesores de la Escuela- interpretaron la Sinfonía nº 38 "Praga" de W.A. Mozart, y los Conciertos para oboe y orquesta de A. Marcello y K.P.E. Bach.



La Excelentísima Señora Doña Gloria Macapagal-Arroyo, Presidenta de la República de Filipinas, durante su discurso en el almuerzo ofrecido por Sus Majestades los Reyes con ocasión de su visita oficial a España, en el Palacio Real de Madrid.

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIII N° 168 2º TRIMESTRE DE 2006

To celebrate or not to celebrate: Philip II and representations of the Battle of Lepanto

By Rosemarie Mulcahy

Honorary Member of the Royal Hibernian Academy, Dublin

The victory of the Holy League at Lepanto in 1571 gave rise to numerous commemorative paintings, sculptures, medals and prints. Several works are associated with the Spanish participation in the campaign, but only one, *After the Battle of Lepanto, Philip II offers Prince Don Fernando to Victory*, by Titian (Prado Museum) is known to have been commissioned by the king. A contemporary source, published here for the first time, provides a new reading of this important and unusual work by placing it in the context of public *fiestas* which celebrated jointly the naval victory and the birth of the Infante.

The Mansfeld donation to Philip III: an initial summary of the investigations

By Pieter Martens, *Katholieke Universiteit Leuven*;

Jean-Luc Mousset, *Musée national d'histoire et d'art, Luxembourg*;

and Bernd Röder, *Scientific collaborator, Musée national d'histoire et d'art, Luxembourg*

Born in Saxony in 1517, Count Pierre-Ernest de Mansfeld placed himself at the service of the Spanish Low Countries for more than sixty years, which was a record of political longevity in the 17th century. Above all a soldier, he was also a great art enthusiast who had a lavish house built in Luxembourg and who, on his death in 1604, bequeathed his collection of paintings and sculptures to King Philip III. As a preamble to the 2007 exhibition, which will attempt to describe the intense life of this Knight of the Order of the Golden Fleece, his important collection of paintings and sculptures will be described for the first time in this article. The text is accompanied by two original unpublished documents that illustrate the importance of the donation and enable many works currently inventoried in Spanish collections to be identified.

The Monastery of San Francisco de la Alhambra: from monastery to romantic ruin

By Juan Manuel Barrios Rozúa

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

Queen Isabel, the Catholic Monarch, treated the Franciscans generously, and gave them a palace in the heart of the Alhambra. But the old Palatine city soon fell into decline and most of the Franciscans settled in another monastery located in the town centre. The original monastery was left in a state of neglect, and only in the 18th century was it possible to undertake a significant programme of architectural restoration. The confiscations and subsequent uses to which it was put left it in such a state of ruin that some experts requested that it be demolished and only the archaeological remains preserved. The fact that its church had held the initial tomb of the Catholic King and Queen unleashed the protests of those who were anxious that a place which evoked former national glories should survive.

Technical study and restoration of the picture *Salome with the Head of St. John the Baptist*, by Caravaggio

By Esperanza Rodríguez-Arana

Patrimonio Nacional

The restoration of the picture *Salome with the Head of St. John the Baptist*, a later work by Caravaggio, has contributed to demonstrating its high pictorial quality and to revealing the artist's very unusual technique. This was mainly characterised by his rapidity and decisiveness, from the initial sketch to the finished work, scarcely without changes or corrections. It also shows the many resources used by the artist, such as the application of glazes, the varied brush play and the final outlines. Following the cleaning of the painting, the depiction of the figures stands out with greater luminosity against the darkness of the black background, and this typically Caravaggian light helps to enhance the drama of the work. Apart from re-establishing the picture's aesthetic balance, the restoration has provided a unique opportunity for in-depth study of both its technical and artistic aspects.