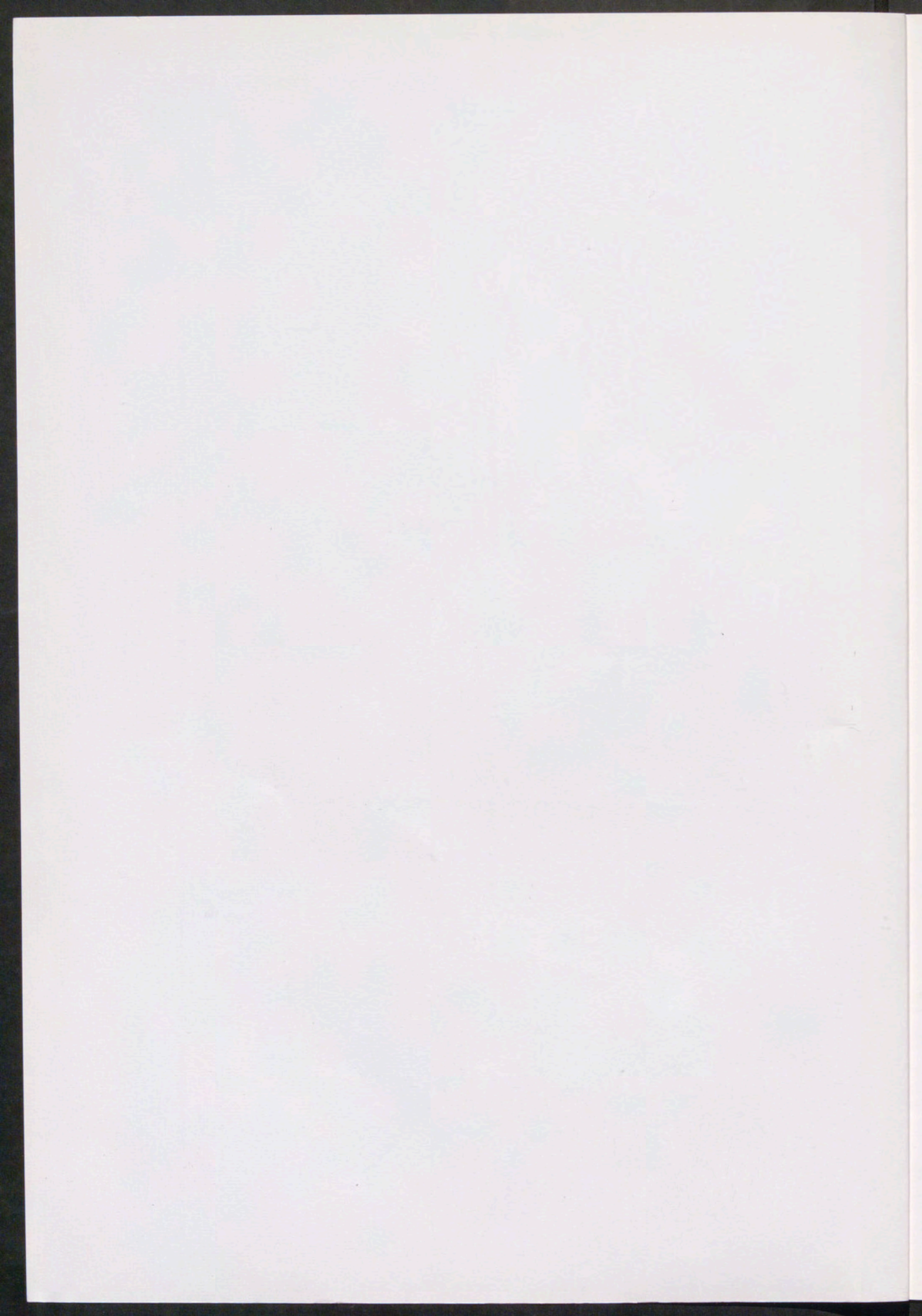


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVIII N° 188 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2011 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





XII/1

RS

Reales Sitios

AÑO XLVIII N° 188 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2011



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María Ángeles Albert de León

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Cristina Latorre Sancho

Soledad López Fernández

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

Secretario

Juan García González-Posada

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Plácido Arango Arias

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González



*Fischer von Erlach, Semíramis, detalle, Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez,
Inv. n° 10046801, Madrid, Patrimonio Nacional.*

Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVIII N° 188 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2011

4

LETICIA DE FRUTOS

Semíramis y Penthesilea en Aranjuez. Dos bustos perdidos de Fischer von Erlach procedentes de las colecciones del Marqués del Carpio

El descubrimiento de nueva documentación ha permitido devolver la identidad y autoría a dos esculturas que se encuentran en la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez. Asimismo, este artículo contribuye a documentar la poco conocida faceta escultórica de Fischer von Erlach.



24

JOSEFINA PLANAS
BADENAS

El evangelionario Orleans-Angulema y la nueva sensibilidad religiosa en la Corte de Francisco I de Francia

El presente artículo estudia un espléndido evangelionario conservado en la Biblioteca Nacional de España (ms. Res. 51), códice elaborado en la Corte francesa del Rey Francisco I para uno de sus dos hijos menores: Enrique de Orleans –futuro Enrique II– o Carlos de Angulema.



50

VÍCTOR MÍNGUEZ Y
PABLO GONZÁLEZ TORNEL

La Reggia in Trionfo, 1735. La coronación de Carlos de Borbón en Palermo y «Gli Splendori della Magnificenza»

Los autores de este artículo analizan, a través de la relación festiva publicada para la ocasión, la entrada en 1735 de Carlos de Borbón en Palermo para ser coronado como Rey de Sicilia. Mediante el estudio de los grabados ofrecen detalles del ceremonial y de las intervenciones urbanísticas realizadas.



68

Exposiciones Temporales

76

Crónica Cultural

78

Actos Oficiales



¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés.

La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA
Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fernando Fernández-Miranda
Rosa García Brage
Carmen García-Frías Checa
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Téllez Videras

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Francisca Morilla Soriano
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

FOTOGRAFÍAS
© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256
Fax: 91 454 88 75

EDITOR
Patrimonio Nacional
Palacio Real
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid
www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: Lucam
IMPRESIÓN: Julio Soto

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros.

NIPO: 006-11-001-5
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.

SEMÍRAMIS Y PENTESILEA EN ARANJUEZ

Dos bustos perdidos de Fischer von Erlach procedentes de las colecciones del Marqués del Carpio

Leticia de Frutos

Conservadora de Museos. Ministerio de Cultura

1. J. F. Schor, *Alerhand Bau und Kunstschrift*, 1751, Innsbruck, Universitätsbibliothek, cod. Ms 856, fols. 2v-3r.
2. Su nombre era Johann Bernhard Fischer; desde 1696, gracias al Emperador, se le conoce como Johann Bernhard Fischer von Erlach.
3. Sobre Fischer von Erlach, véanse sobre todo las monografías de A. Ilg, *Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's Von Erlach Des Vaters*, Viena, 1895; H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Viena, eds. 1956 y 1976, y su traducción al italiano, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, Milán, 1996. Para un estado de la cuestión sobre la estancia de Fischer en Italia, véase E. Sladek, «Johann Bernhard Fischer Von Erlach (1656-1723)», en *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, Roma, 1999, pp. 9-33, con bibliografía.
4. A. Cappellieri, «Fischer von Erlach scultore per la Reggia Zecca di Napoli: nuovi contributi per la diffusione del Barocco romano nel viceregno del marchese del Carpio», en G. Cantone (coord.), *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, I, Milán, 2007, pp. 269-278.
5. Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10046801. La obra se atribuía a Ercole Ferrata y se identificaba con Minerva.
6. Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10046927. La obra se atribuía a Ercole Ferrata y se identificaba con Juno.
7. Avancé su existencia en L. Frutos, *El Templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, 2009, p. 639. Entonces identifiqué como Pentésilea el busto que hoy, tras el estudio de la documentación, iconografía y significado de las reinas, así como la localización de otro busto que puede corresponder al de la amazona, considero se trata de la representación de Semíramis.

Von Erlach andò infatti in gioventù a Roma in qualità di scultore, ma non potè trovare tra gli scultori romani un'occupazione che gli si confacesse. Gli fu allora consigliato di presentarsi al signor Filippo Schor, il quale aveva molto lavoro da compiere e soleva perciò tenere presso di sé anche qualcuno che sapesse praticare la scultura e soprattutto modellare, affinché potesse tradurre in modelli le sue invenzioni ornamentali; cosicchè l'arguto ingegno del signor Von Erlach si impraticò anche di architettura, acquisendovi una tale maturità

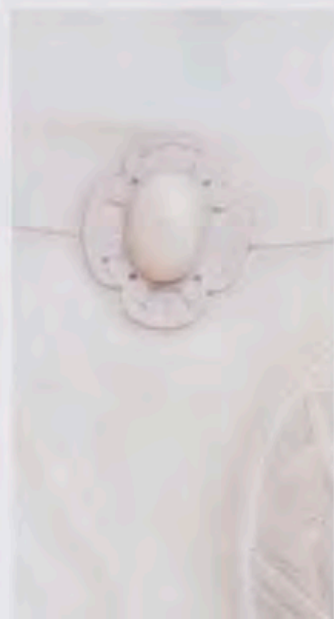
Johann Ferdinand Schor¹

Las noticias que hasta ahora se han documentado sobre Fischer von Erlach² hablan de él como arquitecto, y raramente aluden a su faceta de escultor, aspecto que sí se menciona en las fuentes históricas relativas a sus primeros años de formación en Italia³. A su llegada a Roma, en la década de los años setenta del siglo XVII, el joven Fischer se instaló en el taller de Filippo Schor, donde desarrolló sus aptitudes para el modelado y la escultura. Sin embargo, solo se tienen noticias de tres obras, realizadas por encargo de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio (1629-1687), que permitan documentar esta vertiente artística de Fischer. Se trata de dos medallas y una imagen de la Virgen para la capilla de la Ceca de Nápoles —esta última aún no se ha localizado⁴—.

El objetivo de este artículo es ampliar este corpus con dos nuevos bustos, que representan a Semíramis, reina de Asia (figura 1)⁵, y a Pentésilea, reina de las amazonas (figura 2)⁶. Hasta este momento, tanto el autor como la iconografía y la procedencia eran desconocidos. Sin embargo, el adecuado manejo de la nueva documentación permite atribuir los bustos al periodo italiano de Fischer von Erlach⁷. Ambos formaban parte de la colección del Marqués del Carpio y se realizaron en Roma, posiblemente en las fechas en las que el Marqués ocupaba el virreinato de Nápoles (1683-1687); en 1687 llegaron a Madrid donde, más tarde y por diversos avatares, acabaron en las Colecciones Reales. En la actualidad se conservan en la Real Casa del Labrador de Aranjuez. Se trata de las dos primeras esculturas localizadas del periodo italiano de Fischer, y se deben interpretar dentro



Fig. 1. Fischer von Erlach, Semíramis, Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Inv. n° 10046801, Madrid, Patrimonio Nacional.



8. La escultura mide 104 cm de alto (13 cm de peana), 59 cm de ancho y 42 cm de profundidad. Agradezco a Javier Jordán de Urríes esta información.

9. La escultura mide aproximadamente 100 cm de alto, 75 cm de ancho y 40 cm de profundidad.

10. Las principales fuentes y testimonios proceden de su primo Johann Ferdinand Schor y de Anton Roschmann, *Torilis victoria, Innsbruck, s.d., Ferdinandeum*, cod. Ms 1032, fols. 59 y ss., donde dice de Fischer «che una volta egli stesso è stato un eccellente scultore».

11. Antes de su entrada en Roma en 1677, Carpio contactó con el condestable Colonna para que preparara su llegada. Entonces se encargaron a los Schor las magníficas carrozas para la presentación de la hacanea. Remito a lo dicho en L. Frutos, 2009, pp. 197 y ss. [*op. cit.* n. 7].

de la tendencia contemporánea de reivindicación del papel público de las mujeres en la historia, la famosa *querelle des femmes*. En este caso, resulta inmediata la relación del encargo de estas dos esculturas con dos soberanas contemporáneas a Carpio: Cristina de Suecia y María Ana de Austria.

Semíramis aparece representada de medio cuerpo⁸, con un pecho descubierto, y tocada con un morrión decorado con una banda de roleos vegetales y rematado con una paloma. El cabello cae en bucles solo sobre el hombro izquierdo de la figura. Sus facciones tienen una marcada rotundidad y clasicismo (figura 3); las órbitas de los ojos están cuidadosamente labradas –aunque el iris no–, al igual que los bucles del cabello, trabajados a trépano (figura 4). Y en el hombro izquierdo se halla la cruz de San Andrés, en forma de aspa, propia de las colecciones de Felipe V (imagen A ●).

La imagen de Penthesilea tiene prácticamente las mismas dimensiones⁹ y por su estilo debe de ser de mano del mismo artista. La amazona aparece representada también en tres cuartos, con una especie de tiara en la cabeza rematada con el penacho de una cola de caballo y unas cintas. Viste coraza que deja entrever el pecho cercenado para poder emplear mejor el arco (figura 5). Las facciones vuelven a ser rotundas, muy marcadas, a la vez que clásicas y algo masculinas; las cuencas de los ojos grandes y, de nuevo, muy trabajadas; la nariz aguileña y el mentón cuadrado (figura 6).

Estos dos bustos femeninos aparecen por primera vez identificados en 1687, en la relación de envíos de parte de la colección del VII Marqués del Carpio. Entonces se le atribuyen por primera vez a Fischer von Erlach.

Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, es uno de los coleccionistas españoles más importantes del siglo XVII (figura 7). De hecho, sus colecciones se llegaron a equiparar a las del Rey, si bien no por la calidad, sí por la cantidad. Su biografía está marcada fundamentalmente por la herencia de dos de los validos del monarca: su padre, don Luis de Haro, y su tío abuelo, el Conde Duque de Olivares. Su formación en la Corte al lado del favorito y la promoción que tuvo desde fechas muy tempranas permiten desarrollar en él un incipiente gusto por el coleccionismo y las artes –en 1651 se inventaría por primera vez su colección, en la que se encuentra la *Venus del espejo* de Velázquez–. En 1677, el mismo año en que don Gaspar hace su entrada en Roma para ocupar el oficio de la embajada ante la Santa Sede (1677-1682), se registra de nuevo su colección madrileña. Durante los casi seis años que transcurre en la Ciudad Eterna, Carpio se relaciona con numerosos artistas, coleccionistas y eruditos que le permiten formar una magnífica colección que empieza a enviar a España y a Nápoles, donde ocupa el virreinato desde 1683 hasta su muerte en 1687.

Para poder contextualizar la presencia de estas dos esculturas de Fischer en la colección que Carpio formó en Italia, es necesario conocer antes las circunstancias y el entorno del Marqués durante su estancia en Roma y que nos ponen en contacto con el artista austriaco. El primer vínculo artístico de Fischer von Erlach en Roma fue Filippo Schor, con el que, según las fuentes, se formó durante los años transcurridos allí¹⁰. Las relaciones entre Carpio y Schor eran muy estrechas, incluso desde antes de la llegada de don Gaspar a Italia¹¹; estas se vieron favorecidas por



Fig. 2. Fischer von Erlach, Penthesilea, Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Inv. n° 10046927, Madrid, Patrimonio Nacional.

12. H. Sedlmayr, «Fischer von Erlach und Bernini», *Das Münster*, 5, 1952, pp. 265-273; M. C. Buscioni, «Matrici berniniane nell'opera di Johann Bernhard Fischer von Erlach», en G. Spagnesi y M. Fagiolo (coord.), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Roma, 1984, II, pp. 661-672, con bibliografía.

13. E. Sladek, 1999 [op. cit. n. 3].

14. Albert Ilg ya destacaba la importancia del periodo italiano en la obra de Fischer.

15. H. Aurenhammer, *J. B. Fischer von Erlach*, Londres, 1973, p. 22.

16. Para Fischer medallista, véase F. Dworschak, «Der medailleur Johann Bernhard Fischer von Erlach», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, VIII, 1934, pp. 225 y ss.; idem, «Der medailleur Gian Lorenzo Bernini», *Jahrbuch der Preussische Kunstsammlungen*, LV, 1934, pp. 27 y ss.; idem, «I risultati delle ricerche austriache intorno al barocco romano e un nuovo gruppo di opere di G. Lorenzo Bernini», en *Atti dell'Istituto di Studi Romani*, Roma, 1924, pp. 27 y ss.

17. F. Dworschak, 1934, p. 234 [op. cit. n. 16]; H. Sedlmayr, 1996, pp. 36-37 y 368 [op. cit. n. 3]; A. Kreul, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Salzburgo, 2006, pp. 104-105, con bibliografía. Se conserva una medalla en el Kunsthistorisches Museum, Viena; existe otro ejemplar en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Véase E. Pardo Canalís, «La medalla de Santiago del Museo Lázaro», *Goya*, 183, 1984, pp. 130-131.

18. F. Dworschak, 1934, p. 236 [op. cit. n. 16]; H. Sedlmayr, 1996, pp. 36-37 y 368 [op. cit. n. 3]; A. Kreul, 2006, p. 107, con bibliografía [op. cit. n. 17].

19. L. Frutos, 2009, pp. 245 y ss. [op. cit. n. 7].

20. *Ibidem*, pp. 294 y ss., con bibliografía.

21. Johann Ferdinand Schor alude también al periodo napolitano de Filippo Schor y de Fischer. [●].

22. A. Cappellieri, 2007 [op. cit. n. 4].

23. El museo del ingeniero Francesco Antonio Picchiatti atesoraba 20.000 medallas, un gran número de monedas, más de 6.000 gemas o camafeos, 300 estatuas antiguas, además de toda clase de bizarrías y rarezas naturales, más de 1.200 instrumentos matemáticos y una rica biblioteca. [●].

24. F. Von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architektur*, Libro V, 1721.

los contactos de Carpio con el condestable Colonna, por entonces mecenas de los hermanos Schor, así como por la proximidad del taller de éstos con la embajada. El obrador de los Schor, al igual que el de Bernini, estaba ubicado en el *quartiere spagnolo*; esa cercanía favoreció la influencia del *Cavaliere* en la formación de Fischer¹². Del mismo modo, los estudios de la Antigüedad en el entorno de Giovanni Pietro Bellori—anticuario papal y bibliotecario de la Reina Cristina de Suecia—junto con la obra de Atanasius Kircher¹³, contribuyeron a formar el imaginario artístico de Fischer von Erlach. Se ha repetido mucho que el lenguaje arquitectónico que desarrollaría después en su país se había gestado durante esos años¹⁴. Pese a ello, los detalles acerca de su llegada a Roma y las relaciones que allí mantuvo son todavía conjeturas, aunque todo apunta a que fueron comunes a las del Marqués del Carpio, quien, de momento, es el primer coleccionista documentado para el que el austriaco ejecutó una obra no arquitectónica¹⁵: las dos medallas a las que ya me he referido¹⁶.

La primera de ellas, acuñada en 1679, muestra el retrato de Carlos II en el anverso y la representación del Apóstol Santiago en el reverso¹⁷ (figura 8). La segunda medalla, fechada en 1682, se dedica esta vez a la Reina reinante, María Luisa de Orleans. En el anverso se representa a Carlos II siguiendo un modelo muy cercano al Felipe IV de la basílica de Santa María la Mayor diseñado por Bernini y, en el reverso, el retrato de la Reina María Luisa¹⁸ (figura 9). Este encargo puede relacionarse con la onomástica de la Reina que el embajador español celebraba entonces en Roma¹⁹.

Tras el encargo de esas dos medallas no volvemos a tener noticia de nuevas comisiones por parte de Carpio a Fischer, ni como escultor, ni como arquitecto. Es posible que participara, junto con Filippo Schor, en algunas de las obras y composiciones efímeras o teatrales organizadas por el embajador. Además, su conocimiento anticuario ha llevado a algunos autores a implicarle en la realización de los dibujos de la colección de antigüedades y esculturas que don Gaspar pretendía grabar para darlas a conocer a los estudiosos y coleccionistas²⁰.

Tras la salida de Carpio de la embajada en diciembre de 1682 fueron muchos los artistas que lo acompañaron a Nápoles, entre ellos el propio Fischer²¹. No se tienen datos precisos sobre la llegada del artista austriaco, pero es segura su presencia en la ciudad partenopea en 1685, cuando se documenta el encargo de una imagen de la Virgen para la Ceca²². Ese mismo año también se le menciona por el grabado de la colección de antigüedades de Francesco Antonio Picchiatti²³ que aparece en el *Entwurf*²⁴ (figura 10).

SEMÍRAMIS Y PENTESILEA, DOS ESCULTURAS DE FISCHER HASTA AHORA DESCONOCIDAS

Una vez conocidos los antecedentes de la relación entre Carpio y Fischer, me centraré en los bustos realizados en mármol de ambas reinas, que hasta ahora se creían representaciones de Minerva y Juno y que, como demuestra este estudio, corresponden a Semíramis, reina de Asia, y a Penthesilea, reina de las amazonas.

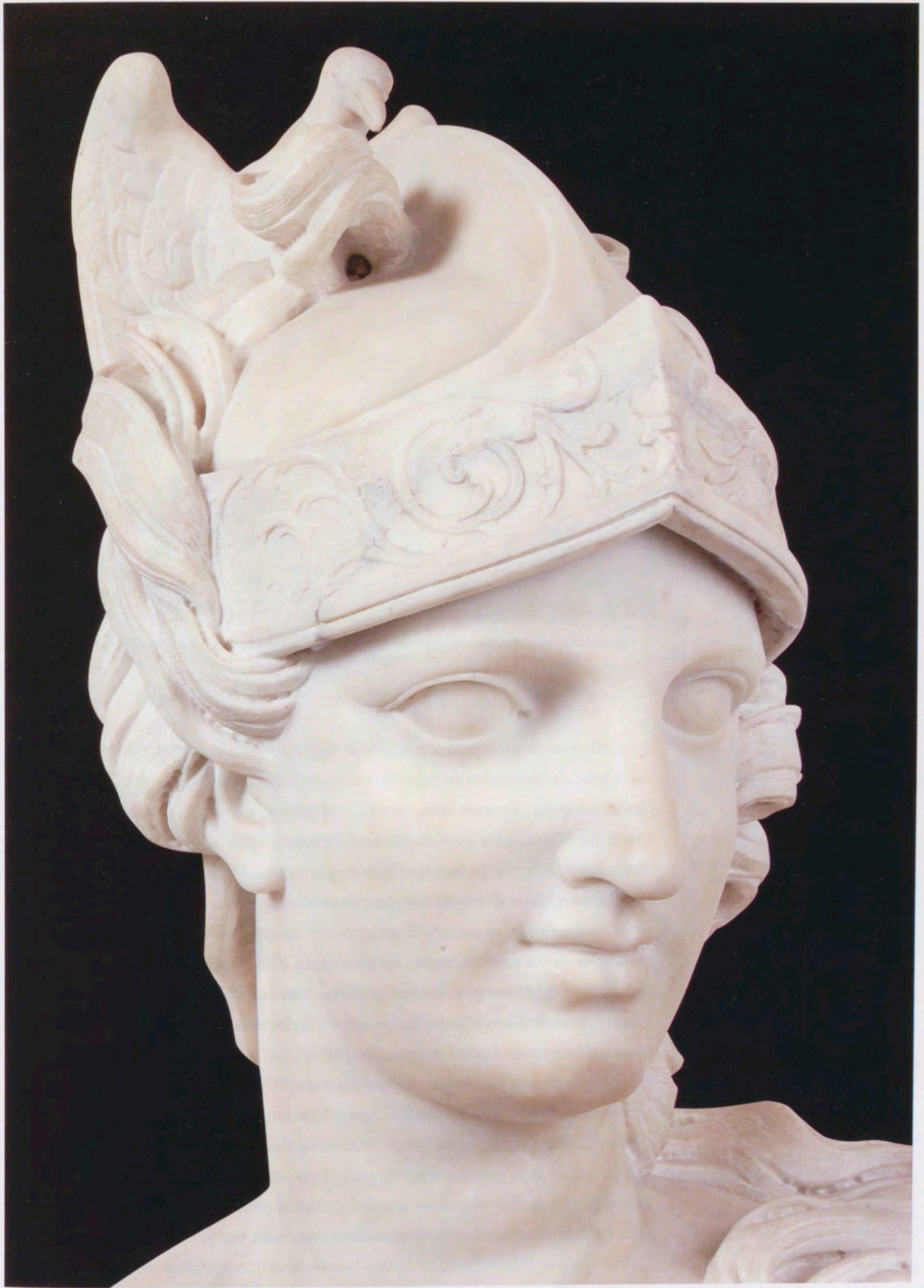


Fig. 3. Fischer von Erlach, Semíramis, detalle del rostro, Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Inv. n° 10046801, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 4. Fischer von Erlach, Semiramis, detalle del cabello, Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Inv. n° 10046801, Madrid, Patrimonio Nacional.

El documento en el que aparecen por primera vez mencionados estos bustos es la relación de envíos de parte de la colección del VII Marqués del Carpio desde Italia a España. En concreto, en 1687, el mismo año de la muerte del Marqués, parte de Nápoles un bajel inglés con las que podemos considerar eran las obras favoritas de Carpio, puesto que habían permanecido a su lado durante más tiempo. Entre ellas se encontraban su perro Rosetto de alabastro, cuatro bustos de figuras alegóricas, su retrato de mármol de mano de Alessandro Rondoni, varios relicarios —uno de ellos regalo de Inocencio XI—, el retrato ecuestre de Carlos II en bronce de Bernini y diversas pinturas, retratos de venecianas de Tintoretto y varias obras de Giordano para el Rey y la Reina madre. Las estatuas que nos interesan ahora aparecían así registradas: «N° 363. Un Busto de mármol blanco, que representa Pantasilea Reyna de las Amazonas. N° 364. Otro Busto semejante, que representa Semiramis Reyna de Asia y Asiría»; entonces no se añadían detalles sobre su descripción ni tampoco se hacía alusión a su autoría.

Gracias a la localización de una copia contemporánea de esta relación de envíos, en la que se añade preciosa información relativa a las obras y a su destinatario, ha sido posible completar estos datos y atribuir por primera vez estas esculturas a Fischer von Erlach. Se trata de una lista incompleta, y firmada por el mismo notario, Jaime Antonio Redontey, que «Concuerta el precedente traslado traducido de lengua italiana en idioma español con su original con el qual fue corregido, y con-



Fig. 5. Fischer von Erlach, Penthesilea, detalle del busto, Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Inv. n.º 10046927, Madrid, Patrimonio Nacional.

certado, y bien y fielmente sacado de él al pie de la letra sin mudar, ni alterar en cosa alguna su substancia de que doy fee. Nápoles a 8 de julio de 1688 años»²⁵.

Según el documento, el 16 de enero de 1687 estas obras se embarcaron con destino a Cartagena, dirigidas a Miguel Clemente Venzal, a quien Carpio había conocido durante su estancia en la ciudad antes de llegar a Roma²⁶. En este listado se describían como «una media figura de mármol blanco o busto con murión y grulla ensima de dicho murión que representa Pantasilea reyna Amasona echa en Roma de Juan Bernardo Tedesco con su pedestallo de Puerta Santa» y «otra como arriba con murión en la cabesa a modo de faja representa Semiramis Reina de Asia y Asorie echa en Roma del dicho con su pedestallo ut supra». De manera que las dos fueron realizadas por Johann Bernard Fischer —«Juan Bernardo Tedesco»— durante su estancia en Roma; sin embargo, cuando las buscamos en el inventario que Carpio redactó en 1682 a su salida de la embajada, no aparecen registradas²⁷; tampoco las encontramos en el citado álbum de dibujos de la colección de antigüedades y esculturas del Marqués que había formado en Roma, por lo que debemos pensar que ingresaron en la colección cuando ya ocupaba el virreinato en Nápoles. De hecho, de momento solo podemos asegurar que se encontraban en su colección en 1687.

Como ya he señalado, poco se sabe de la llegada de Fischer a Nápoles; es posible que los bustos le hubieran acompañado entonces, lo que explicaría su

25. Archivo de los Duques de Alba (en adelante ADA), caja 221-2, *Relación de pinturas y objetos*, 1688. Quiero dar las gracias a José Manuel Calderón por su ayuda en la consulta de los fondos del archivo.

26. L. Frutos, 2009, p. 142 [op. cit. n. 7].

27. ADA, caja 302-4, *Inventario e descrizione deli mobili, supellitili, Massariite, bronzi e Robba e dell'Antica, e Moderna Pittura e Scultura dell'Eccmo Signore Don Gasparo de Haro et Guzmán Ambasciatore Ordinario e Straordinario in Roma per Sua M.tà Catt:ca e suo Vicerè nominato al Regno di Napoli...*, 1682.

La colección de pintura fue transcrita y publicada por M. Burke y P. Cherry, *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, 1997, pp. 726-786; la colección de escultura por B. Cacciotti, «La Collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid», *Bollettino d'arte*, 86-87, junio-octubre, 1994, pp. 133-196; para la transcripción completa de la colección, véase L. Frutos, 2009, doc. 29 [op. cit. n. 7].

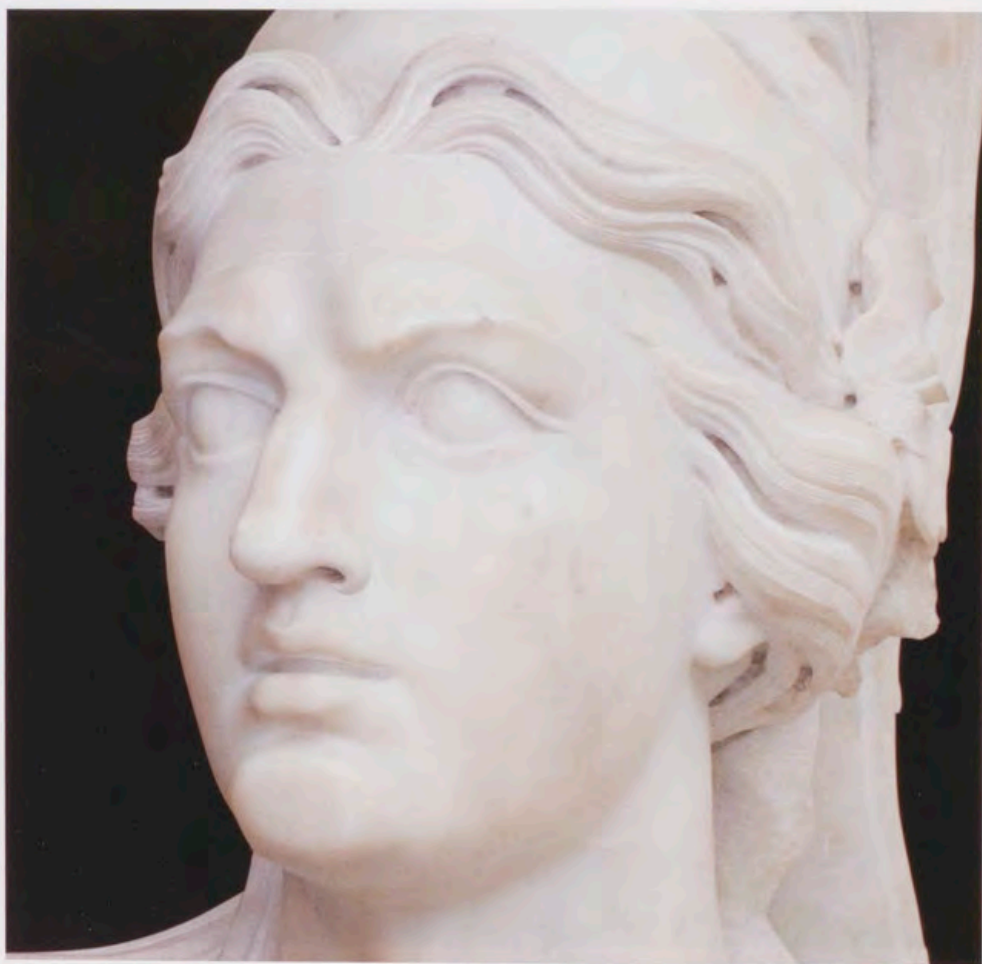


Fig. 6. Fischer von Erlach, Penthesilea, detalle del rostro, Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Inv. n° 10046927, Madrid, Patrimonio Nacional.

ausencia en el inventario romano del Marqués, o que ingresaran en la colección del Virrey en otras circunstancias. Tal vez el estudio e interpretación del significado que tenían estas dos reinas en la Edad Moderna pueda servirnos para comprender su presencia en las colecciones de Carpio.

GALERÍAS DE *FEMMES FORTES* Y DOS REINAS DEL SEICENTO: CRISTINA DE SUECIA Y MARÍA ANA DE AUSTRIA

Las esculturas representan a dos míticas soberanas que se identificaban de manera explícita —«Semiramide Regina Asia» y «Pantasilea Regina amazonarum»²⁸— en los dos pedestales de madera pintados imitando piedra.

Pentesilea era, como el resto de amazonas, hija de Ares. Se distinguió por numerosas hazañas en la guerra de Troya, en la que murió a manos de Aquiles, que se enamoró de ella al verla morir y que mató después a Tersites por haberse burlado de él²⁹. Iconográficamente, las amazonas solían aparecer representadas con un solo pecho, ya que se cercenaban el otro —de ahí su posible etimología «amazon», que significa «sin pecho»—, para poder tirar mejor con el arco. La alusión a la grulla sobre el morrión de la amazona puede interpretarse con la ayuda de bestiarios medievales, según los cuales las grullas eran aves que viajaban con rapidez siguien-

28. ADA, caja 221-2, *Relación de pinturas y objetos*, 1688.

29. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1981, p. 421; a este combate aludía Apolodoro en su *Epítome* 5, 1. Quiero dar las gracias a Vicente Cristóbal por su ayuda en el manejo de las fuentes clásicas.



Fig. 7. Giuseppe Pinacci y Filippo Schor, Retrato del Marqués del Carpio, Biblioteca Nacional de España, Sign. IH 4229-1, Madrid.

do a un guía en auténtica formación militar. Por la noche establecían una atenta vigilancia y nunca abandonaban su puesto, por lo que se las puede identificar con la imagen del perfecto estratega y guerrero. Hay que señalar además que, al igual que las amazonas, las grullas procedían de Tracia³⁰. En el busto, la representación de la cola de caballo del morrión puede haberse confundido con la de una grulla, ave asociada a las amazonas, tal y como aparece en un tondo de la segunda mitad del siglo XVII trabajado en cera³¹ (figura 11).

Semíramis fue reina de la antigua Asiria durante más de 40 años. Mujer ambiciosa, se le atribuye la fundación de varias ciudades, entre ellas Babilonia. Según la historia que narra Diodoro Sículo, fue criada por palomas y cuando murió ascendió al cielo transfigurada en ave para ser divinizada; de hecho, su nombre significa «que viene de las palomas»³². En cuanto a su iconografía, generalmente aparece representada con un mechón de pelo o trenza deshecha en alusión al legendario episodio en el que, mientras era peinada por una de sus damas, irrumpió en la

30. T. H. White, *The Bestiary: A Book of Beasts*, Nueva York, 1960; cita tomada de I. Malaxecheverría (ed.), *Bestiario Medieval*, Madrid, ed. 1999, pp. 143-144.

31. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, Inv. n.º CE05556.

32. P. Grimal, 1981, pp. 476-477 [op. cit. n. 29].



Fig. 8. Fischer von Erlach, Medalla de Carlos II y el Apóstol Santiago, 1679, Fundación Lázaro Galdiano, Inv. n.º 1900, Madrid.

33. B. Castiglione, *El cortesano*, ed. M. Pozzi, Madrid, 1994, III, pp. 34-35; citado por I. López Alemany, «La configuración cortesana como destino trágico en Cristóbal de Virués. El vituperio de Celabo en La Gran Semíramis», en F.A. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, 2008, pp. 243-254, esp. p. 247. Agradezco a Ignacio López Alemany las conversaciones mantenidas al respecto.

34. F. Lope de Vega, *Las bizzarrías de Belisa*, I, vv. 126-136; citado por I. López Alemany, 2008, p. 247 [op. cit. n. 33].

35. D. Alighieri, *La Divina Comedia*, Barcelona, 2002, trad. Ángel Crespo, tomo III, canto IV, p. 34: «La turba de almas malas es llevada, / Sin esperanza —que les preste aliento— / de descanso o de pena aminorada. / Y cual grullas que cantan su lamento, / Formando por los aires larga hilera, / Se acercaron así, con triste acento, / Sombras que aquel castigo allí trajera». Penthesilea aparecía en el primer círculo del infierno, junto con otros no bautizados. *Ibidem*, tomo III, canto IV, p. 27.

36. La obra se estrenó en 1653 ante Sus Majestades; entonces Calderón prescindió de los episodios lujuriosos, para destacar la soberbia, arrogancia y ambición de la reina. La obra se representó posteriormente, el 20 de julio de 1683 y el 3 de mayo de 1684. J. E. Varey y N. D. Shergold, *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, 1982, pp. 244-245.

habitación un mensajero con la fatídica noticia de que uno de sus reinos se había rebelado; la reina decidió entonces que no terminaría su trenza hasta no haber reducido al pueblo sublevado. En el busto esculpido por Fischer se hace alusión tanto a la paloma como al episodio del pueblo sublevado a través del mechón despeinado que cae sobre el hombro izquierdo.

Durante la Edad Moderna el personaje de Semíramis tuvo bastante fortuna, aunque se la ha considerado indistintamente como un ejemplo de ambición y estrategia militar —por ejemplo, Baltasar de Castiglione en *Il Corteggiano*³³ o Lope de Vega en *Las bizzarrías de Belisa*³⁴— o como la encarnación de una monstruosa inmoralidad y lujuria en el caso de Dante, que la incluía en el segundo círculo del infierno³⁵. En España contamos con varias muestras dramáticas; en el siglo XVI Cristóbal de Virués escribió *La Gran Semíramis*, y más adelante Calderón de la Barca le dedicó *La hija del aire*³⁶.

La repetida alusión a estas soberanas durante la Edad Moderna forma parte de un fenómeno de revaluación del papel de las mujeres en la esfera pública, motivado en parte por la presencia de mujeres reales en el ejercicio del poder; es el caso de las Reinas regentes de Francia, María de Médicis y Ana de Austria, y en España, el caso sin precedentes de la Reina María Ana de Austria durante la minoría de edad de Carlos II.

Podemos encontrar antecedentes de la llamada *Querelle des femmes* en textos medievales, como el famoso *De mulieribus* (1361) de Boccaccio, que reunía hasta un centenar de biografías de mujeres y que marcaba el punto de partida de un proceso de reflexión sobre su papel en la historia, seguido por humanistas como



Fig. 9. Fischer von Erlach, Medalla de Carlos II y María Luisa de Orleans, 1682, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º O1157, Madrid.

Juan Luis Vives o Leonardo Bruni³⁷. La exaltación de mujeres heroicas, célebres y, muchas veces, guerreras, constituía un modo de justificar, tanto desde el punto de vista histórico como literario y artístico, su presencia en el poder. Una de las obras culminantes de esta exaltación la tenemos en la *Gallerie des femmes fortes* (1647), del Padre Pierre Le Moyne, que se convirtió en un auténtico éxito editorial en su día al ser traducida a numerosas lenguas. Desde la consideración artística, encontramos muchas manifestaciones de estas galerías de mujeres fuertes con la representación de algunas figuras bíblicas, como Esther o Judith, míticas o históricas, como Cleopatra, Lucrecia, Zenobia, Semíramis o Pentesilea.

Si hemos de relacionar estos dos bustos de la colección de Carpio con las series de mujeres fuertes y con la presencia de dos soberanas próximas a él, sin duda tenemos que pensar en Cristina de Suecia y en María Ana de Austria³⁸. En cuanto a la primera de ellas, hay que recordar que el propio Fischer había estado directamente relacionado con los círculos cortesanos de la Reina sueca. Cristina de Suecia había llegado a Roma en 1665. Mujer extremadamente culta, en 1674 fundó en su Palacio Riario una Accademia Reale; el cardenal Albizzi fue el responsable del discurso de inauguración, en el que la comparó con otras mujeres heroicas de la Antigüedad³⁹. La Reina pretendía, a través de un cuidado discurso, vincularse con la Antigüedad y, en especial, con la figura de Alejandro Magno. Cuando llegó a Roma, decidió convertirse al cristianismo y se bautizó con el nombre de Alejandra, tal vez en honor del Papa Alejandro VII, pero, sobre todo, en honor del Rey macedonio por el que sentía admiración, como demuestra el hecho de que en su colección figurasen dos retratos suyos. Además de estos retratos, en su colec-

37. Véase M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, 1989; I. Valverde y M. Picazo, «¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura», en *Congreso Internacional «Imágenes». La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 515-528.

38. Sobre María Ana de Austria, véase L. Oliván, *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2009.

39. Biblioteca Apostólica Vaticana, Urb. Lat 1682, *Discorso academico dell'Emintissimo Cardinal degl'Albizzi per l'apertura della regia Accademia della Madama di Svezia*; citado por R. Stephan, «A note on Christina and her Academies», en *Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, Estocolmo, 1986, pp. 365-371.



Fig. 10. Fischer von Erlach, Urnas de la colección de Pichiatti, grabado, en *Entwurf einer Historischen Architektur*, Libro V, 1721, Museo Albertina, Viena.

40. S. Walker, «The sculpture Gallery of Prince Livio Odescalchi», *Journal of the History of Collections*, 6, 2, 1994, pp. 189-219; véase p. 209 [●].

41. Archivio di Stato di Roma, Cartari, vol. 89, fol. 14v: «In Roma, si dici che la Regina di Suezia sia per portarsi à Napoli, invitatavi dal nuovo Vicerè prima della sua partenza di Roma».

42. Durante el gobierno de Carpio, Carlos II encargó a Luca Giordano la ejecución de más de 100 pinturas, entre las que se encuentra la que representa a *Semiramis a caballo*, que se ha identificado con la expuesta en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional, Inv. n° 10032689. O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Nápoles, 1992, n° A460 [●].

43. Se ha identificado con la que se expone en el Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional, Inv. n° 10073453. O. Ferrari y G. Scavizzi, 1992, n° A457 [op. cit. n. 42]. Existen además otras versiones en el Museo de Capodimonte de Nápoles y en la Galería Harrach de Viena. *Ibidem*, n° A4612 y A461.

44. La obra se conserva en el Museo Lázaro Galdiano, Madrid, Inv. n° 4788. Quisiera dar las gracias a Laura Oliván por esta referencia.

ción se inventariaba una «Semiramide di pietra Egizia»⁴⁰, lo que podría indicar que estos dos bustos serían un encargo de la Reina a Fischer y esta, más adelante, se los habría regalado a Carpio en respuesta a su invitación a Nápoles⁴¹.

María Ana de Austria es la segunda soberana que podemos poner en relación con las galerías de mujeres fuertes y con el Marqués del Carpio. Desde la muerte de don Juan de Austria en 1679, la Reina madre había recuperado protagonismo en la Corte, y Carpio era consciente de ello. Durante su estancia en Italia, el Marqués le había dedicado numerosas celebraciones y festejos; es probable que el encargo de estos dos bustos pudiera estar relacionado también con ella. De hecho, en el mismo barco en que se enviaron las dos esculturas se registraban varios cuadros de Giordano para la Reina, entre ellos los que representaban a *Semiramis a caballo*⁴² (figura 12) y *La batalla de las amazonas*⁴³ (figura 13).

Por otro lado, no era la primera vez que María Ana de Austria aparecía vinculada a Semiramis. En una miniatura anónima de escuela española del siglo XVII esta aparecía retratada como la Reina asiria, con parte del cabello suelto, en alusión al episodio en que recibe la noticia de la sublevación mientras se peina⁴⁴ (figura 14).

DE NÁPOLES A ARANJUEZ: SEMÍRAMIS Y PENTESILEA EN LAS COLECCIONES REALES

Ambos bustos formaban parte de la colección de escultura del Virrey y se debieron de exponer en el Palacio Real de Nápoles. Una parte importante de la colección



Fig. 11. Anónimo, Tondo de cera con representación de amazona, segunda mitad del siglo XVII, Museo Nacional de Artes Decorativas, Inv. n.º CE05556, Madrid.

formada durante la embajada se había empezado a enviar a Madrid; en 1687 solo quedaban algunas esculturas expuestas en el Belvedere, entre ellas un busto de Faustina, varios *puttini* modernos de mármol, además de algunas medallas de mármol y otras estatuillas de bronce, como el *Mercurio Gustiniani* de Duquesnoy o una copia del *Espinario*. En enero de 1687 se enviaron varias esculturas a Madrid que podemos identificar en el inventario, fechado en 1688, de los bienes del Marqués que habían quedado en Madrid⁴⁵. Sin embargo, entonces no encontramos –al menos citados de manera explícita– los bustos de la Semíramis y Pentesilea, tal vez debido a que habían perdido los pedestales en que estaban escritos sus nombres, con lo que su pérdida provocó una errónea identificación, hasta ahora⁴⁶.

Respecto de la llegada de las esculturas a las Colecciones Reales hay que señalar que, entre los numerosos acreedores a la muerte del Marqués, se encontraba el propio Carlos II, que pretendía saldar las deudas que había acumulado la Casa del Carpio con una serie de bienes de su colección⁴⁷. Entre las alhajas eligió

45. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, escribano Andrés de Caltañazor, prot. 9819, *Imventario de los bienes que quedaron por muerte del ex.mo S.r D.n Gaspar de Haro y Guzmán marq.s del Carpio*, 1688.

46. Es posible que se tratara de las «Dos cavezas de mármol blanco que están sobre pedestales como las antecedentes [peanas metidas en la pared de madera dorada]» que se tasaban entonces en 2.000 reales y que se encontraban en la pieza de la chimenea que seguía a la galería nueva en la que colgaban las mejores pinturas de la colección madrileña de Carpio en el Jardín de San Joaquín. *Ibidem*, fols. 1069v-1070r.

47. ADA, caja 221-1, *Memoria de las alhajas de la almoneda de bienes del VII marqués del Carpio que se han llevado para el rey*; L. Frutos, 2009, doc. 152 [op. cit. n. 7].



Fig. 12. Luca Giordano, Semíramis a caballo, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10032689, Madrid, Patrimonio Nacional.

numerosas jarras, copas o pirámides de pórfido, una fuente de mármol blanco con tres cupidos echados y otra de mármol negro con una culebra como remate —ambas con las armas de Haro—, el citado *Retrato ecuestre de Carlos II* y un *David* en bronce de Bernini, además del perro Rosetto y varios morillos de bronce. No se incluía en esta primera relación ningún busto de mármol, lo que nos hace pensar que las esculturas permanecieron en la colección de la Marquesa del Carpio, hija y heredera del Virrey y que, tras su enlace en 1688 con el futuro X Duque de Alba, don Francisco Álvarez de Toledo, pasarían a formar parte de la colección Alba. Precisamente, sería de nuevo en tiempos de los Borbones cuando parte de la que fue colección de Carpio, y entonces perteneciente a los Alba, pasase a las Colecciones Reales.

Felipe V e Isabel de Farnesio compraron en 1728 una serie de esculturas a la Duquesa de Alba para incorporarlas a la decoración del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Unos años antes, en 1725, habían adquirido también parte de la colección de la Reina Cristina de Suecia. La compra casi contemporánea de estas



Fig. 13. Luca Giordano, La batalla de las amazonas, Palacio Real de El Pardo, Inv. n.º 10073453, Madrid, Patrimonio Nacional.

dos colecciones y lo general de las descripciones han provocado la confusión en las procedencias⁴⁸. La descripción de las esculturas compradas a la Duquesa de Alba es poco detallada y tampoco se hace alusión explícita a los bustos de las reinas, por lo que es posible que se tratara de alguno de los numerosos medios cuerpos o bustos de mármol que aparecían en la relación. Como ya he señalado, la principal dificultad para localizar estas obras es que no aparecen identificadas como representaciones de Semíramis y Pentesilea en los Inventarios Reales. La primera vez que podemos reconocerlas es en el inventario redactado en 1794, tras la muerte de Carlos III, y en el que, entre las esculturas que decoraban la pieza séptima del Palacio de San Ildefonso, aparecían junto con el busto de Cristina de Suecia y otro de un «héroe romano»:

2827. En quatro especies de urnas de madera talladas y doradas: sobre el remate de las quales se encuentran quatro bustos del tamaño de tres pies y cuarto. En la primera se halla a la reyna Cristina, en la segunda, una Amazona, en la tercera un héroe Romano y en la quarta una Heroína armada con su casco a ocho mil reales cada una hacen 32000⁴⁹.

48. Por ejemplo, el busto de Pentesilea, a la que se identificaba con Juno, se creía procedía de las colecciones de Cristina de Suecia.

49. F. Fernández Miranda, *Inventarios Reales. Carlos III*, Madrid, 1988-1991, II, p. 299.



Fig. 14. Círculo de Diego Velázquez, Retrato de María Ana de Austria, ca. 1650, Fundación Lázaro Galdiano, Inv. n° 4788, Madrid.

50. Archivio Odescalchi, V B 1, fasc. 18, pp. 12-13: «Busto di marmo bianco della regina Cristina di Svezia panneggiato all'Eroica coronato di laoro di Giulio del Bernini con zoccolo di pietra Santa Antica [...] Busto più grande del naturale rappresentante Alessandro Magno armato come sopra panneggiata, e con Elmo intesta sopra cui una Sfinge, ornato detto cimiero sopra di essa di Pennacchie, fatto da un'Moderno gran maniera con suo pedestalto di legno indorato consimile al ritratto della regina, di cui pe compagno, sotto vi è il zoccolo di biscio antico, e tutto sopra piedestallo dorato con specchi, come gl'altri». S. Walker, 1994, p. 206 [op. cit. n. 40].

Es muy posible que el busto de la Reina al que se refiere sea el ejecutado por Giulio Cartari, procedente de las colecciones de la soberana (figura 15), que se inventaría ahora por primera vez en las Colecciones Reales. El busto se exponía en Roma en la sexta sala entre las antigüedades de la planta baja del Palacio Riario de la Reina, junto a un retrato de Alejandro Magno, «fatto d'un Moderno di gran maniera»⁵⁰. Este busto, de tamaño algo superior al natural, en el que el monarca macedonio aparece representado en tres cuartos, con yelmo en la cabeza, rematado con una esfinge y penacho de plumas, acabó también en las Colecciones Reales y puede identificarse con el «héroe romano» del inventario de Carlos III. La descripción se ajusta perfectamente a la del busto, hasta ahora representación de Marte, que se encuentra a los pies de la escalera principal de la Casa del Labrador (figura 16). Se trata por tanto de un retrato de Alejandro Magno y procede de la colección de la Reina Cristina de Suecia.

En cuanto a las otras dos esculturas citadas en el inventario, podemos relacionar a la «heroína armada con su casco» con nuestra Semíramis y con el busto que,



Fig. 15. Giulio Cartari, Busto de la Reina Cristina de Suecia, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Inv. n° 10027284, Segovia, Patrimonio Nacional.

51. Véase J. M. Luzón, «El Grupo de San Ildefonso: apuntes para su historia», en *Obras Maestras del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 212-216.

52. Parece ser que el retrato de la Reina Cristina debió de permanecer en La Granja. Remito a la reciente ficha de la obra en M. Almagro y J. Maier (coord.), *Corona y Arqueología en el Siglo de las Luces*, Cat. Expo., Palacio Real de Madrid, Madrid, 2010, p. 99, con bibliografía.

53. En 1788 Carlos IV decide que se trasladen algunas esculturas de La Granja a Aranjuez. [●].

54. Véase al respecto J. Jordán de Urríes y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, 2009.

55. En el inventario redactado a la muerte de Carlos III se hacía referencia, ya en 1794, a las «estatuas y bustos que existen en el Real Sitio de Aranjuez llevados por orden de Su Majestad Carlos IV del real sitio de San Ildefonso», entre las que no se encontraban los bustos de las reinas. Los traslados de esculturas a la Casita continuaron a principios del siglo XIX en relación con las campañas de decoración. *Ibidem*, pp. 72 y 74.

56. *Ibidem*, p. 69.

57. *Ibidem*, p. 127, n. 494. [●].

58. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 89: [●].

59. AGP, Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, caja 13723.

60. AGP, Registro, n.º 773: [●].

* A mi maestro, Alfonso Pérez Sánchez, con gratitud.

** Quiero dar las gracias a Javier Jordán de Urríes por las facilidades brindadas para el estudio de estas obras y las conversaciones mantenidas al respecto. Asimismo, quisiera dar las gracias a Modesto Calderón, Vicente Cristóbal, Carlos González-Barandiarán, Tomaso Montanari y Laura Oliván, por su ayuda para mejorar este trabajo y, en especial, a Ignacio López Alemany.

junto al de Alejandro, acompaña en la actualidad el vaciado del famoso *Grupo de San Ildefonso*, también de la colección de la Reina⁵¹, a los pies de la escalera de la Casita. En cuanto a la «amazona», se trataría de Pentésilea, expuesta en la actualidad en el primer tramo de la escalera.

Así pues, en la actualidad podemos localizar en la Casa del Labrador tres de esos bustos que se inventariaban en 1794 en San Ildefonso⁵², aunque no es posible concretar el momento en que llegaron a Aranjuez, o si lo hicieron de forma conjunta, como parte de un programa definido⁵³. En cualquier caso, el traslado de obras de los diferentes Reales Sitios para decorar Aranjuez se explica por la preferencia de Carlos IV por convertir este sitio y, en especial, su proyecto de la Casa del Labrador, en uno de sus lugares de recreo favoritos⁵⁴.

La construcción de la Casita comenzó en 1794 según el diseño de Juan de Villanueva; cuatro años más tarde, Carlos IV había decidido convertirlo en un lujoso palacete a imagen de los *trianons* franceses. Para ello dedicó todo su esfuerzo a decorarlo de manera extraordinaria, mediante encargos a artistas contemporáneos y el traslado de las mejores obras de las colecciones que decoraban otros Reales Sitios, lo cual se inventaría en varias ocasiones⁵⁵.

En 1804 se asentaba la escalera principal, donde se encuentran ahora los bustos de las reinas⁵⁶: el de Semíramis en el zaguán y el de Pentésilea en el rellano superior de la escalera, a la altura del piso principal (imagen B ●). El zaguán que da entrada a la Casita, formado por diez arcos de mármol de Consuegra, labrados y pulidos en 1802 y 1803, da paso a la escalera que conduce a los pisos principal y segundo. Allí se encontraba además el vaciado del famoso *Grupo de San Ildefonso*, cuyo original procedía de la colección de la Reina Cristina de Suecia y que fue trasladado a Aranjuez, en otoño de 1807, desde el cuarto bajo del Palacio Real de La Granja⁵⁷. El original había llegado al Palacio de San Ildefonso, de donde tomó su nombre, junto con el resto de la colección de la Reina; a los pocos años, Felipe V decidió hacer una copia en yeso de esta y de otras esculturas para que formaran parte de la futura Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; posteriormente, Carlos IV hizo lo mismo con la colección completa entre 1792 y 1799⁵⁸. Es posible que entonces se decidiera trasladar también el resto de estatuas que iban a decorar los tramos de la escalera. Sin embargo, como podemos comprobar, su colocación no parece aludir a un pensado programa iconográfico; tal vez el estallido de la guerra en 1808 interrumpiera el proceso. En 1813 todavía encontramos en La Granja dos bustos alegóricos, también de la colección de Carpio, que están hoy en Aranjuez, y que pudieron haber llegado a la vez que los bustos de las reinas, tampoco identificadas entonces⁵⁹. En cambio, en el inventario de 1853 ya se encuentran en la escalera principal de la Casa del Labrador⁶⁰, donde permanecen en la actualidad.

El descubrimiento de esta nueva documentación ha permitido devolver la identidad y autoría a estas dos esculturas, contribuir a documentar la faceta escultórica y poco conocida hasta ahora de Fischer von Erlach y encuadrar estos bustos dentro de la *querelle des femmes* del siglo XVII y las Colecciones Reales.



Fig. 16. Anónimo, Busto de Alejandro Magno, Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Inv. n° 10046800, Madrid, Patrimonio Nacional.

EL EVANGELIARIO ORLEANS-ANGULEMA Y LA NUEVA SENSIBILIDAD RELIGIOSA EN LA CORTE DE FRANCISCO I DE FRANCIA

Josefina Planas Badenas

Universidad de Lleida

El denominado *Evangelario de Carlos, Duque de Angulema* (Biblioteca Nacional de España [en adelante BNE], Madrid, ms. Res. 51) es un códice que, pese al elevado número de ilustraciones que lo decoran, ha quedado relegado por parte de la historiografía francesa a un segundo término. Esta indiferencia pudo originarse a raíz de los comentarios efectuados en 1893 por el prestigioso investigador Paul Durrieu, con motivo de una exposición histórica organizada en Madrid para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América por Cristóbal Colón¹. Esta situación ha cambiado desde hace unos años, a partir de la publicación de estudios más recientes centrados en la producción artística de este período². Por ejemplo, consta un comentario puntual de este evangelario conservado en Madrid en el catálogo de una muestra organizada en el Museo Condé de Chantilly [en adelante MCCH] desde el 26 de septiembre de 2001 al 7 de enero de 2002, titulada *L'Art du manuscrit de la Renaissance en France*³, y se le compara con un evangelario gemelo de la Biblioteca Casanatense [en adelante BC] de Roma (ms. 2020), en el volumen de estudios de una edición facsímil⁴.

Por parte de la historiografía española, la primera cita surgió a raíz de la mencionada exposición celebrada en Madrid en 1892⁵. Años más tarde, el notable pionero de la miniatura hispana Jesús Domínguez Bordona incluyó este manuscrito en un memorable trabajo dedicado a clasificar los fondos miniados de las bibliotecas españolas. En este breve comentario, por vez primera, se hizo referencia a su antiguo poseedor, el cardenal Francisco Javier Zelada⁶. En 1950 y 1955 el evangelario relacionado con Carlos de Angulema se exhibió en sendas exposiciones organizadas en Madrid⁷. En 1955 se expuso de nuevo en la Casa de Cisneros del Ayuntamiento de la capital española, en la muestra que llevó por título *Manuscrits à peintures. L'heritage de Bourgogne dans l'art international*⁸.

Debemos esperar hasta la publicación del trabajo conjunto de José Janini y José Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*⁹, para hallar una de las descripciones más fidedignas desde el punto de vista textual y codicológico.

1. P. Durrieu, «Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur exécution d'après des notes prises, à Madrid, à l'exposition historique pour le quatrième centenaire de Colomb et complétées à la Biblioteca Nacional et à la Bibliothèque de l'École des Chartes», tomo LIV, París, 1893, p. 21.

2. N. Reynaud, «Un retable perdu du Maître de Moulins?», en *Il se rendit en Italie. Études offerts à André Chastel*, Roma, 1987, p. 125.

3. *L'Art du Manuscrit de la Renaissance en France*, Cat. Expo., París-Chantilly, 2001, p. 26, n° 6. Estudio del manuscrito a cargo de P. Stirnemann.

4. I. Ceccopieri y G. Lazzi (eds.), *Codice Valois. Il Vangelo del Principe di Francia. Commento*, Florencia, 2008.

5. *Exposición Histórico-Europea 1892 á 1893*, Cat. Expo., Madrid, 1893, p. 455, sala XVIII, n° 105.

6. J. Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, vol. I, Madrid, 1933, p. 322, n° 829, lám. 270; p. 413, n° 970.

7. *Biblioteca Nacional. Exposición de Semana Santa. Estampas-Libros*, Cat. Expo., Madrid, 1950, p. 12, n° 10; *Exposición Bibliográfica Mariana. Catálogo. Manuscritos, Incunables, Estampas y Dibujos*, Cat. Expo., Madrid, 1954, p. 26, n° 36 (dos ilustraciones).

8. *Manuscrits à peintures. L'Heritage de Bourgogne dans l'art International*, Cat. Expo., Madrid, 1955, p. 59, n° 122.

9. J. Janini y J. Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1969, pp. 204-205, n° 172.



Fig. 1. Entrada de Cristo en Jerusalén, fol. 1, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



co. Finalmente, el catálogo digital de la BNE, confeccionado en 2000-2005, ofrece detalles relativos al *Evangelionario de París*, para uso de un príncipe francés (ms. Res. 51).

Este evangelionario, que ha pasado prácticamente inadvertido a los historiadores del arte, se convierte en un objeto encantador gracias a su reducido tamaño y al elevado número de ilustraciones que lo decoran. Por sus características, pudo ser utilizado en la intimidad de un oratorio privado, en clara sintonía con la nueva sensibilidad religiosa propugnada por Erasmo, teólogo que defendía un tipo de religión interiorizada, de ritos simplificados y observancias limitadas. En cuanto a su iluminación, está decorado con 20 ilustraciones a página completa y 123 de tamaño mucho más reducido, adaptadas a las dimensiones impuestas por las dos columnas que configuran la caja de escritura. Si a esta elevada proporción de imágenes añadimos el número total de folios que lo componen –168– comprenderemos el sentido secuencial de estas miniaturas, que por su prodigalidad establecen una relación directa texto-imagen de gran fluidez visual.

A este ambicioso programa iconográfico, interesante por reproducir un destacado número de escenas evangélicas, se suma la agradable composición de cada uno de los folios, caligrafiados con una escritura de rasgos humanísticos, jalonada por un conjunto de títulos caligrafiados en tinta de color carmín y letras capitales. Estas iniciales, concebidas como objetos tridimensionales, se decoran con la sobriedad característica de la escritura del Renacimiento.

Paul Durrieu reconoció que los emblemas heráldicos dispuestos con relativa reiteración en los márgenes de las ilustraciones a página completa, es decir, las más importantes del códice, pertenecen a un miembro de la familia Orleans-Angulema: escudo azul con tres lises de oro y lambel de plata. Este motivo heráldico se pintó por encima de un escudo en losange que permaneció vacío desde un principio. El investigador francés se decantó por vincularlo con el tercer hijo de Francisco I, Carlos, Duque de Angulema, nacido el 22 de enero 1522 y muerto el 9 de septiembre de 1545, sin descendencia. Esta opinión fue aceptada de forma unánime por los estudiosos que se interesaron por el manuscrito, y hasta fechas recientes no se ha planteado su hipotética relación con Enrique de Orleans, hermano de Carlos y futuro Rey de Francia, Príncipe con el que compartía un emblema similar. Isabella Ceccopieri ya había llamado la atención sobre la coexistencia de las armas de Enrique de Orleans y de su hermano menor, Carlos. En concreto, reconocía la existencia de una variante heráldica, visible en el folio 63, que vincula alguno de los folios pertenecientes al evangelionario de Madrid (fols. 6v y 52v) con el tercer hijo varón de Francisco I¹⁰.

La política exterior francesa y sus relaciones con los estados italianos precipitaron, en 1525, el enfrentamiento entre Francisco I de Francia y el Emperador Carlos V, que culminó con la derrota y captura del monarca galo en la batalla de Pavía. Este descalabro militar permitió a Carlos V encarcelar al soberano vencido y pedir un fuerte rescate por su liberación. Las fuertes presiones diplomáticas ejercidas sobre el Emperador obligaron a formular un acuerdo en el Tratado de

10. I. Ceccopieri y G. Lazzi (eds.), 2008, pp. 42-43, n. 23 [op. cit. n. 4].



Fig. 2. Adoración del Niño Jesús, fol. VIv, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.

Madrid, donde se estipulaba que el Rey de Francia recobraría la libertad a cambio de ser sustituido por sus dos hijos menores. Con la finalidad de cumplir este pacto, los niños fueron trasladados desde Amboise hasta la frontera española, para ser intercambiados por su padre, hecho consumado a bordo de una barcaza que surcaba el río Bidasoa.

Patricia Stirnemann indica que la iluminación de un pequeño manual de enseñanza, basado en textos pedagógicos redactados por Erasmo, titulado *Institution d'un Prince jusque l'âge d'adolescense de Érasme* (MCCH, ms. 316, XIV E 20), se



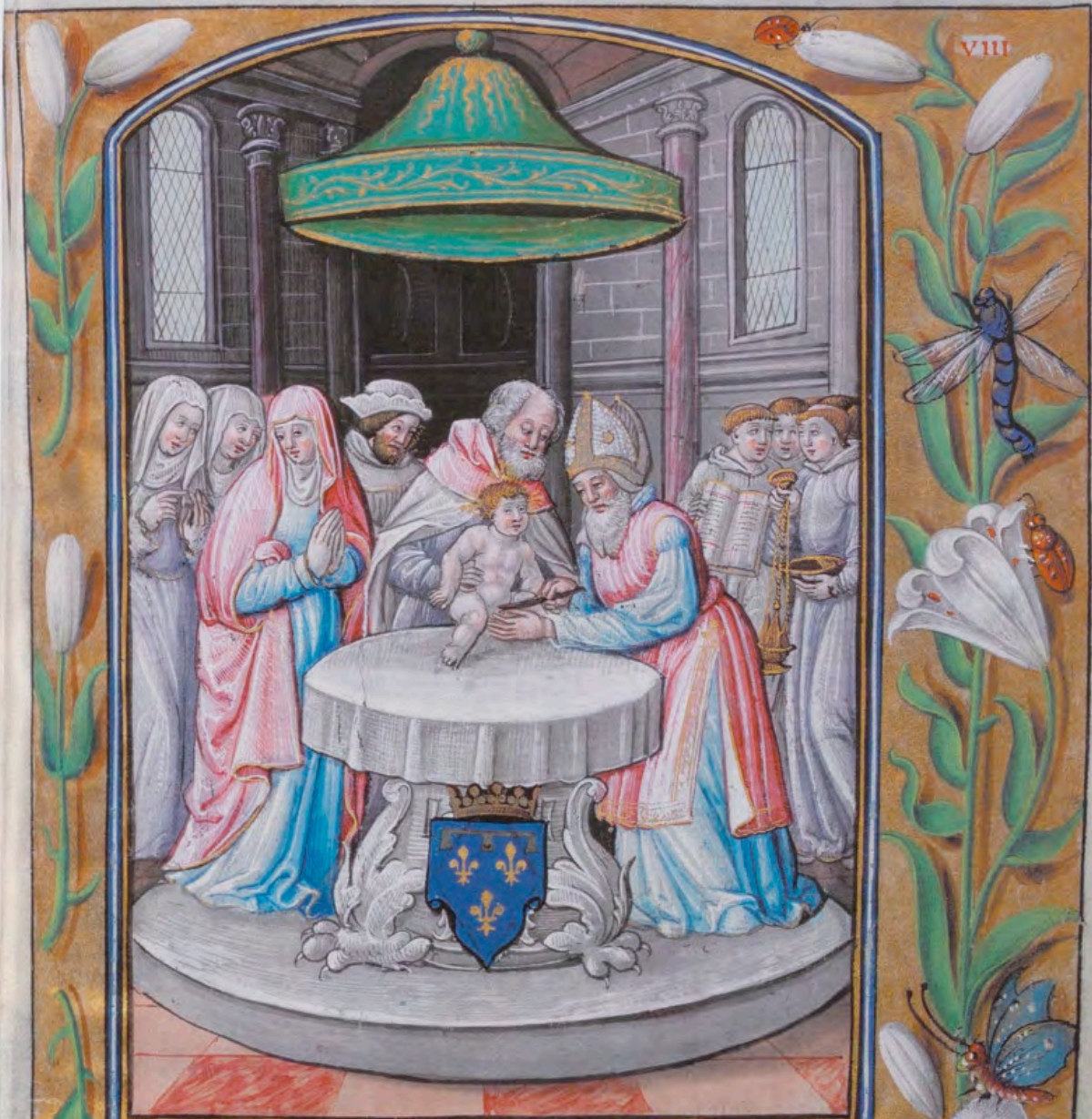
consumó en torno a unas fechas próximas al traslado de los Príncipes a la Península Ibérica¹¹. En la ilustración principal observamos a un pequeño Carlos de rodillas, junto a Enrique, con el que comparte unas armas similares. Entre él y la figura de Jesucristo, se reconoce a Francisco vestido con una lujosa indumentaria que reproduce los colores característicos del sucesor al trono de Francia. De sus bocas surgen filacterias con inscripciones que exaltan las virtudes del aprendizaje. Frente a los pequeños se erige la presencia dominante de Santiago, apóstol que no tiene conexiones con la enseñanza, pero sí con las peregrinaciones. Esta presencia se justifica por una posible alusión al viaje o peregrinación que iban a emprender hacia lo desconocido los dos niños. El promotor de esta obra debió ser, sin duda, Francisco I, monarca afín a las tesis erasmistas, con la finalidad de proseguir el proceso de instrucción de los infantes durante su estancia en la austera Corte de Castilla. El calígrafo y el miniaturista de este tratado de educación son los mismos que realizaron dos copias con el texto de los Evangelios, sobre las que campean las armas Valois-Angulema, una de las cuales es el códice analizado, conservado actualmente en Madrid (BNE, ms. Res. 51) y el otro es el ejemplar localizado en Roma (BC, ms. 2020).

En 1536 murió repentinamente el Delfín de Francia. Este acontecimiento luctuoso convirtió a su hermano, Enrique de Orleans, en nuevo Delfín, y Carlos le sucedió en su título, convirtiéndose en el segundo heredero, en línea directa, al trono. Las divergencias existentes entre los dos hermanos enturbiaron los acontecimientos que rodearon la muerte repentina de Carlos, el día 9 de septiembre de 1545. Las causas de su óbito quedan sumidas en la oscuridad, e incluso llegó a planear la sombra de la sospecha sobre Enrique y su esposa, Catalina de Médicis, a quienes se culpaba de haber urdido un posible envenenamiento.

De acuerdo con nuestra opinión, la realización y decoración de este manuscrito fue llevada a cabo para un Príncipe francés –Enrique de Orleans o Carlos de Angulema– en un período cronológico que se iniciaría con el retorno de los infantes desde España y concluiría, en el supuesto de que el poseedor hubiera sido Enrique, con su nombramiento al trono de Francia en 1536, o bien con el óbito de Carlos en 1545.

El evangeliario conservado en Madrid (BNE, ms. Res. 51) pertenece a los denominados evangeliarios dominicales, tipología propia del conjunto de lecturas vinculadas a los domingos y festividades. Este tipo de evangeliario generó ediciones de lujo, manuscritas o impresas. Existen pocos ejemplares de estas características, entre ellos un evangeliario de pequeño formato iluminado en París (Bibliothèque nationale de France [en adelante BnF], ms. fr. 1765, s. XIV) y una traducción del texto evangélico, realizada por Jean de Vignay para Juana de Borgoña, esposa de Felipe VI de Valois; pero ni los libros de los Evangelios ni los evangeliarios fueron instrumentos de la piedad privada en el transcurso de la Edad Media. Esta situación se verá modificada a partir de los primeros años del siglo XVI, período en el que el Nuevo Testamento se erigirá en uno de los textos elementales para comprender la nueva reforma espiritual emprendida, en una primera

11. Este códice fue elaborado en Tours a principios de 1526. P. Stirnemann, 2001, p. 26, n.º 6 [op. cit. n.º 3].



VIII

Secundum lucam

In illo tpe. Postq̄
 confūmati sunt di
 es octo vt circuncideretur pu

er: vocatum ē nomen eius iesus
 Quod vocatū est ab angelo pri
 usq̄ in vtero conceperetur.

In vigilia epiphanię dñi

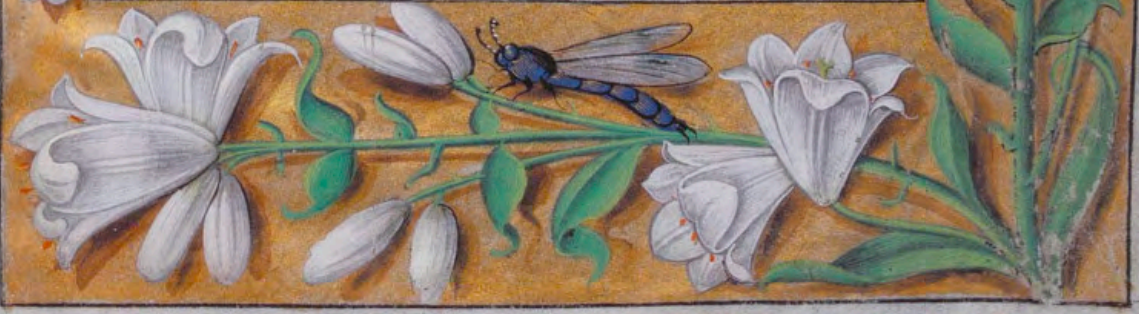


Fig. 3. Circuncisión del Niño Jesús, fol. VIII, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



Fig. 4. Epifanía, fol. IX, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.

le a demonio vexatur. Qui non respondit ei verbum. Et accedentes discipuli eius rogabant eum dicentes, Dimitte eam: quia clamat post nos. Ipse autem respondens ait, Non sum missus nisi ad oves que perierunt domus israel. At illa venit:

& adoravit eum dicens, Domine, adiuua me. Qui respondens ait, Non est bonum sumere panem filiorum; et mittere canibus. At illa dixit, Etiam domine. Nam & catellæ edunt de micis que cadunt de mensa dominorum suorum. Tunc respondens Iesus: ait illi, O mulier, magna est fides tua: fiat tibi sicut vis. Et sanata est filia eius: ex illa hora.

Feria sexta quattuor temporum.



Secundum iohannem.

In illo tempore: Erat dies festus iudeorum: & ascendit Iesus hierosolimam. Est autem hierosolymis probatica piscina que cognominatur hebraice bethsaida quinq; porticus habens. In his iacebat multitudo magna languentium: cecorum, claudorum aridorum expectantium aque motus. Angelus autem domini secundum tempus descendebat in piscinam: et moue-

Fig. 5. Curación del paralítico de Cafarnaúm, fol. XXIII, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.

fase, por Desiderio Erasmo de Rotterdam o Jacques Lefèvre d'Étaples. La confección de este evangelario es fruto de las circunstancias históricas y religiosas del reinado de Francisco I y del humanismo francés. El carácter innovador de estas propuestas permite reconocer que estamos ante un evangelario de Corte, sobre el que se inclinó con fervor, en la intimidad de una capilla palatina, uno de los Príncipes de la Casa Real francesa.

Los fragmentos de los cuatro Evangelios, organizados de acuerdo con la secuencia impuesta por el calendario litúrgico, se agrupan en torno a tres secciones. La primera parte contiene las fiestas móviles y constituye el Propio del Tiempo, le sucede el Santoral y concluye con el Común de los Santos.



El discurso iconográfico del *Evangelario Orleans-Angulema* se inicia en el frontispicio (fol. 1), con la *Entrada de Cristo en Jerusalén* (figura 1). Este episodio, inspirado en el Evangelio de San Mateo (21, 1-9), se centra en la figura de Jesús, quien, montado sobre un rústico asno, bendice a los habitantes de Jerusalén, arracimados frente a una de las puertas de la ciudad. La multitud, llevada por el entusiasmo, se despoja de sus ropas echándolas al suelo, mientras las extremidades del jumento inician un trote inverosímil. La escena descrita queda envuelta por una decoración marginal dispuesta sobre los cuatro márgenes del folio, formada por vástagos vegetales, flores y sabrosos frutos de zarzamora que alienan la presencia de insectos y de una vistosa mariposa. Estos elementos se disponen sobre la superficie dorada de los márgenes, con un sentido tridimensional favorecido por la proyección de sus sombras, generando una tensión óptica inversa a la escena sagrada representada, de acuerdo con los postulados enunciados en Flandes, años atrás, por el enigmático Maestro de María de Borgoña¹². La única diferencia radica en el hecho de que los miniaturistas franceses se decantaron por incorporar la flora al completo, y no simples fragmentos, como ocurre en el mundo flamenco. Uno de los ejemplos más delicados de este tipo de composición se observa en la decoración fitomorfa de un *Libro de Horas* (Londres, British Library, Add. ms. 35214, ca. 1515-1520) realizado para Ana, hija de Francisco I y Claudia de Francia, y hermana del Príncipe al que perteneció este manuscrito.

A esta ilustración le suceden cinco pequeñas miniaturas alusivas al Tiempo de Adviento que asumen un papel de simple trámite frente a la gran eclosión que supone el Nacimiento de Cristo. La *Adoración del Niño Jesús* (fol. VIv; figura 2) inaugura el ciclo de la infancia, desarrollada a página completa, de acuerdo con las pautas iconográficas impuestas por las *Visiones* de Santa Brígida. La decoración marginal está formada por grutescos –candelabros, cornucopias, *putti*– inspirados en el nuevo lenguaje figurativo del Renacimiento. En el margen izquierdo campean las armas de la familia Angulema, timbradas por una corona. La presencia de delfines tratados con un sentido caleidoscópico que los metamorfosea en elementos vegetales recuerda que este mamífero fue uno de los emblemas utilizados por Luisa de Saboya, madre de Francisco I.

La *Circuncisión del Niño Jesús* (folio VIII) es una de las imágenes más hermosas de este manuscrito (figura 3). El Niño desnudo se apoya sobre un altar circular, mientras el *mohel* realiza la delicada intervención, ayudado por San José y quizás por un padrino. La Virgen, con las manos unidas en señal de devoción, asiste a la ceremonia efectuada en un interior que evoca el templo. Desde el punto de vista iconográfico, resulta peculiar que el anciano Simeón cubra su cabeza con una mitra –del mismo modo que en la escena de la *Presentación* (fol. VII)– y que tras él se disponga un grupo de acólitos con el cabello tonsurado. Esta paradoja iconográfica se constata desde el siglo XII, momento que coincide con la implantación de la mitra de dos puntas, emblema del obispo cristiano, a partir de la interpretación errónea del texto bíblico que suponía la existencia de unos cuernos en la cabeza de Moisés¹³.

12. O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, Londres, 1947. Con respecto a la personalidad del Maestro de María de Borgoña destacamos las recientes aportaciones de E. König, «El Libro de Horas Voustre Demeure. Estudio para la edición facsimilar del volumen de Madrid y las miniaturas de Berlín y Filadelfia», en *Horas de los Reyes Católicos*, Valencia, 2009.

13. R. Mellinkoff, «Christian and Jewish mitres: a paradox», en *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, Estocolmo, 1987, pp. 145-158; ídem, *Outcasts: Signs of otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1993, vol. I, pp. 82-89.



Fig. 6. Santa Cena, fol. XLVv; Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



La *Epifanía* (fol. IX; figura 4) queda enmarcada por una construcción arquitectónica que actúa de *marginaria*, con el objetivo de resaltar una serie de juegos de perspectiva, según la tendencia naturalista de la época. Los planos de profundidad de esta composición se articulan mediante la presencia de dos construcciones. Una de ellas, situada detrás de la Virgen y el Niño, organizada de acuerdo con los enunciados del Renacimiento, se decora con lastras de mármol veteado. A la derecha observamos un humilde chamizo, que por su estado de deterioro introduce el concepto temporal en la composición. Entre ambos, se genera un espacio vertical que permite adivinar la existencia de un paisaje septentrional, diluido por la densidad atmosférica. En esta *Adoración de los Reyes Magos* destaca la ausencia de San José y la interpretación en clave occidental de la figura de Baltasar. La importancia concedida al culto de los Magos por parte de la Monarquía francesa se constata cuando verificamos que Luis XI de Francia concedió una renta de 3.000 libras tornesas, extraída de varios réditos procedentes de la zona de Champaña, a la catedral de Colonia, sede donde se veneraban las reliquias de los «trois Saintes Roys Jaspas, Baltasar et Melchion»¹⁴.

A partir de la miniatura que nos muestra a *Jesús entre los doctores* (fol. X) comienza la vida pública del Mesías. En este ciclo se intercalan miniaturas significativas, tales como la de *Cristo salvando de la tempestad a los apóstoles* (fol. XIII) o la *Curación del paralítico de Cafarnaúm* (fol. XXVIII; figura 5), atractivas por plasmar, en una imagen bidimensional, el efecto de los agentes atmosféricos o la recreación de un paisaje urbano monumental que trata de reconstruir una de las puertas de Jerusalén¹⁵.

El ciclo dedicado a la Pasión está encabezado por la *Dominica I* (fol. XLv) y la representación de una turba de judíos lanzando piedras contra Jesús, episodio inspirado en el Evangelio de San Juan (8, 46-59). En el punto de encuentro entre la Cuaresma y la Semana de Pasión se interpola la *Santa Cena* (fol. XLVv; figura 6). La escena se desarrolla en el interior de una estancia decorada con una estructura arquitectónica de gusto renacentista. En el centro de esta construcción se sitúa una exedra dorada rematada por una venera, elemento que evoca la imagen de la iglesia primitiva. Ante este recurso arquitectónico, semejante al ábside de una iglesia, observamos la presencia de Cristo, que preside la reunión y establece un diálogo gestual con los Apóstoles, comunicación reforzada por los mensajes inscritos en las filacterias. Los discípulos se sientan en taburetes en torno a una mesa circular, elemento del mobiliario que también asume esta forma en el *Libro de Horas de Etienne Chevalier*, iluminado por Jean Fouquet (MCCH)¹⁶ y en el evangelionario gemelo de Roma (BC, ms. 2020, fol. 38), confeccionado para Francisco de Valois, Delfín de Francia.

El artista reproduce el instante en el que Jesús afirma que uno de los presentes le traicionará «quia unus vestrum me traditurus est». Los Apóstoles, y en especial San Pedro, inquietos ante tal aseveración, preguntaron «numquid ego sum, Domine?». Judas, el traidor de cabellos rojos, situado en pie, con la bolsa que contiene las siniestras monedas de plata, inquirió: «numquid ego sum, Rabbi?». Al cinismo de Judas se opone la tierna devoción de Juan, quien apoya la cabeza sobre


14. F. Cardini, *Los Reyes Magos. Historia y leyenda*, Barcelona, 2000, p. 83.


15. B. Baert, «La piscine probatique à Jérusalem. Une source thérapeutique dans les textes et les images médiévaux», en B. Cardon, J. Van der Stock y D. Vanwijnsberghe (eds.), «Als ich cam». *Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, París-Lovaina-Dudley, 2002, pp. 91-129.

16. François Avril (com.), *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, Cat. Expo., París, 2003, pp. 193-217.



IN illo tempore,
 Vna sabbati maria
 ria magdalene venit ma-
 ne cum adhuc tenebre
 essent ad monumentū;
 & vidit lapidem subla-
 tum a monumento. Cu-
 currit ergo et venit ad
 symonē petrum: & ad
 alium discipulum quē
 amabat iesus: & dixit
 illis. Tulerunt dñm de
 monumento: et nescim⁹
 vbi posuerunt eum. Exiit
 ergo petrus: & ille alius
 discipul⁹ et venerūt ad mo-
 numentū. Currebāt autē duo
 si: et ille ali⁹ discipul⁹ ꝑcucurrit

cius petro: & venit prim⁹
 ad monumentū. Et cū
 se inclinasset: vidit lin-
 theamina posita nō ta-
 men introiuit. Venit er-
 go symon petrus sequēs
 eum: & introiuit in mo-
 numentum. Et vidit lin-
 theamina posita & suda-
 rium quod fuerat super
 caput eius. non cum lin-
 theaminibus positum:
 sed separatim inuolutū
 in vnum locum. Tunc er-
 go introiuit & ille disci-
 pulus qui venerat prim⁹
 ad monumentum: & vi-
 dit & credidit. Nondū
 enim sciebant scripturā:
 quia oportuit eum: a
 mortuis resurgere. 

In annotino pasche.
 Euangelium. 



el pecho de Jesús. Un nimbo rodea la cabeza de todos los discípulos, excepto la de Judas; incluso la indumentaria del traidor difiere de la del resto de comensales, con el objetivo de subrayar su felonía.

La *Crucifixión* (fol. LXIII), punto álgido de la Pasión de Cristo, es una escena de escasa entidad artística. El escenario del Gólgota presenta a Cristo suspendido de la Cruz, con la cabeza ladeada hacia la derecha, cubierto con el *perizonium*. De las heridas producidas por los clavos, y en especial de la llaga del costado, mana abundante sangre que resbala por el madero de la Cruz. Le acompañan la Virgen con los brazos cruzados en señal de duelo y San Juan, el discípulo preferido, que llora amargamente la muerte del Maestro.

A partir de la Resurrección, Cristo retorna momentáneamente a la tierra, proceso que culminará 40 días más tarde con la Ascensión. Este paréntesis temporal se fracciona mediante numerosas apariciones en Judea y Galilea, de las que nuestro manuscrito se hace eco utilizando un amplio ciclo de imágenes, paralelo al existente en el trascoro de la catedral de Notre-Dame de París. En el *Evangelionario Orleans-Angulema* (BNE, ms. Res. 51) conviven temas tradicionales, como el *Noli me tangere* (fol. LXXv), *Cristo resucitado ante los Apóstoles* (fol. LXXI) o la *Duda de Santo Tomás* (fol. LXXIIv), junto a otros remarcables por su originalidad iconográfica. Entre estos últimos destaca la *Carrera de Pedro y Juan hasta el sepulcro* (fol. LXXIV; figura 7).

Las tres miniaturas que suceden a la *Ascensión de Cristo* (fol. LXXVIII) son un preludeo del *Descenso del Espíritu Santo*, episodio situado en el folio LXXX (figura 8). La escena está realizada en grisalla, técnica que confiere valores escultóricos a los volúmenes sugeridos. La gama cromática empleada se complementa con la delicada decoración marginal integrada por tallos vegetales y flores sobre los que juguetean libélulas u otro tipo de insectos y una oruga, invertebrado que, por su morfología, concede valores táctiles a la composición. Otro aspecto digno de mención es la aplicación de una serie de modelos florales condensados y divulgados por el llamado Maestro de los Juegos de Cartas hacia 1440¹⁷.

La imagen que clausura el Temporal es, sin lugar a dudas, la más importante de este evangelionario: la *Elevación de la Sagrada Forma* (fol. LXXXIIIv; figura 9), que remite al Sacramento de la Eucaristía como punto culminante de la sagrada liturgia y que además incluye al promotor de este manuscrito. Este tema se convirtió en el eje central del catolicismo en una época previa a la Reforma, cuando la doctrina de la presencia eucarística y la del sacrificio de la Misa habían adquirido notable importancia. Durante este período, el culto cristiano se centró, cada vez más, en la elevación de la Sagrada Forma y en su exhibición en el rito de la exposición. Cabe recordar que el propio Príncipe Carlos de Angulema, el día 21 de enero de 1534, había participado en una solemne procesión, celebrada en París, caminando junto al Santísimo Sacramento, en un afán por restablecer la ortodoxia religiosa y tratar de detener movimientos de signo más radical.

Este acontecimiento parece reproducirse en el *Evangelionario de Francisco de Valois, Delfín de Francia* (BC, ms. 2020, fol. 74v), mediante una imagen revestida

17. A. H. van Buren y S. Edmunds, «Playing Cards and Manuscripts: Some Widely Disseminated Fifteenth-Century Model Sheets», *The Art Bulletin*, LVI, 1, 1974, pp. 12-30; M. Wolff, «Some Manuscript Sources for the Playing-Card Master's Number Cards», *The Art Bulletin*, LXIV, 4, 1982, pp. 587-600.



Scdm iohannem.
In illo tempo-
 re, Dixit ies^{us}
 discipulis suis,

Si quis diligit me sermone
 meum seruabit. Et pater
 meus diliget eum: & ad
 eum veniemus & mansio-

Fig. 8. Descenso del Espíritu Santo, fol. LXXX, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



Secūm Lucam.

In illo tempore.
 Dixit iesus disci-
 pulis suis. & turbis iude-
 orum. Caro mea vere est
 cibus: & sanguis meus

vere est potus. Qui mā-
 ducat meam carnem,
 & bibit meum sangui-
 nem: in me manet &
 ego in illo. Sicut misit
 me viuens pater et ego

Fig. 9. Elevación de la Sagrada Forma, fol. LXXXIIIv, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.

Sint lumbi, in cōmuni ^{c lvi}
Lupi ep̄i & confes;
 euanḡ. Sint lumbi, in
 coi ^{c lvi} **D**e sancto clo-
 doaldo confessore eūḡ.
 Videte vigilate, in coi, ^{c lmi}
In natiuitate beate
 marie virginis. Euāḡ.
 Liber generationis req̄-
 re in cōceptione, ^{c xvii} **D**o-
 minica infra octa. euaḡ.
 Secundū Lucam.

In illo tēpore
 Factum est dū
 loqueretur iesus ad tur-
 bas: extollens vocē que-
 dam mulier de turba:
 dixit illi, Beatus vēter
 qui te portauit: & vbera
 que suxisti. At ille
 dixit, Quinimmo, Bea-
 ti qui audiunt verbū
 dei: & custodiunt illud.
Die sēda octa. assūp̄.
 euāḡ. Missus est angelus

gabriel, ^{f c xxxv} **V**ts. **D**ie
 tertia octa. assumptio.
 euanḡ. Exurgens ma-
 ria, vts. **D**ie quar-
 ta octa. euāḡ. Factū
 est dum loqueretur.
 vts in prima die octa,
In exaltatione sā-
 cte crucis. Euangeliū.



Sed̄m iohēm.
In illo tēp̄e,
 Dixit iesus
 turbis iudeorum.
 Ego si exaltatus fue-
 ro a terra: omnia tra-
 ham ad meip̄m. Hoc

Fig. 10. Exaltación de la Santa Cruz, fol. CXXXVII, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



con valores semánticos similares a la analizada, identificada por parte de la historiografía con la procesión de Corpus Christi. Esta lectura iconográfica plantea una nueva cronología para ambos evangeliarios, ya que en realidad se trataría de la procesión que recorrió las calles de París, realizando un rito de purificación que tenía el objetivo de limpiar a la ciudad de la herejía, después del *Affaire des Placards*.

La ilustración del evangeliario conservado en Roma muestra a cuatro personajes masculinos que sostienen las varas de un palio, decorado con los emblemas heráldicos del Delfín de Francia. Bajo este dosel se amparan un obispo y dos religiosos que sostienen un ostensorio. Las cuatro figuras masculinas, vestidas con una refinada indumentaria, acorde con su rango social elevado, se vinculan con Francisco I y los tres Príncipes. Los rasgos en cierta medida individualizados de cada uno de los personajes representados y la edad aproximada de los Príncipes en el momento de producirse este acontecimiento político-religioso parecen avalar esta hipótesis.

En el códice de Madrid (BNE, ms. Res. 51) la escena religiosa se desarrolla en el interior de una capilla iluminada, de forma natural, por la luz que penetra a través de un ventanal horadado en el muro. El presbítero alza las manos con la Sagrada Forma frente a un Calvario. Este conjunto, que alude al sacrificio de Cristo en el Gólgota, se ampara bajo un baldaquino decorado con las armas de la Monarquía francesa. Ante un pequeño *prie-dieu* se inclina con devoción una figura masculina que, a nuestro juicio, es Francisco I, promotor del manuscrito, acompañado por sus tres hijos. En este caso, el miniaturista se ha decantado por crear una imagen convencional, indiferente a las efigies de Carlos de Angulema y Enrique de Orleans realizadas por Jean Clouet, artista de cámara del soberano, y a las descripciones de la época que definían al Príncipe Carlos como un joven rubio y bien parecido. Las referencias heráldicas, situadas en el margen inferior del folio, refuerzan todavía más los lazos de pertenencia establecidos entre el *Evangeliario* de la BNE y los dos hijos menores del monarca francés. Los Príncipes muestran en ambos evangeliarios un aspecto similar, particularidad que nos induce a pensar que se trata de una representación posterior a su cautiverio en la Corte española, confeccionada dos años antes de la muerte de Francisco.

Una de las escenas más atractivas del Santoral corresponde al día de la exaltación del misterio de la Purísima Concepción de la Virgen María, ilustrado con el *Árbol de Jesé*. Este motivo iconográfico es un claro testimonio del interés mostrado hacia el culto mariano por parte del promotor del códice. La miniatura ocupa algo más de la mitad de la superficie del folio (CXVII) y reproduce la relación genealógica descrita por el evangelista Mateo en los primeros versículos de su texto (Mateo 1, 1-16). El desarrollo de las series de los Reyes de Francia, alrededor de un árbol rematado por una flor de lis, es un concepto que yuxtapone la vinculación sagrada de la Monarquía francesa con sus ilustres ancestros bíblicos y el culto a la Virgen María¹⁸. Uno de los ejemplos más cercanos al analizado es la *Genealogía de los Monarcas Francisco I y*

18. A. Guerreau-Jalabert, «L'arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté», en *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, París, 1996, pp. 137-170.

tu inter mulieres / &
 benedictus fructus vē-
 tris tui, Et vnde hoc
 michi: vt veniat ma-
 ter domini mei ad me.
 Ecce enim vt facta est
 vox salutationis tue
 in auribus meis. ex-
 tavit in gaudio infās
 in vtero meo. Et bea-
 ta que credidisti: qm̄
 perficientur ea que
 dicta sunt tibi a dño
 Et ait maria, Magni-
 ficat anima mea dñm:
 & exultavit spūs me⁹
 in deo salutari meo.

In octa. assump-
 tionis euanḡ. Intrauit ie-
 sus vts̄ in die. **I**n
 vigilia sancti bartho-
 lomei, euanḡ. Ego sū
 vitis vera, ^{c. xlv.} in coi. **I**n
 die, euanḡ. Facta ē
 contentio, ^{c. xlv.} in comui

In festo sancti ludo-
 uici regis francie. & cō-
 fessoris. Euangelium.



Scdm̄ Matheum

In illo tēpore,
 Dixit iesus disci-
 pulis suis, Considerate
 lilia agri: quomodo cref-
 cunt, Non laborant:
 neq; nent, Dico autem
 vobis: qm̄ nec salomō
 in omni gloria sua: co-
 opertus est sicut vnū
 ex istis. Si enim fenum
 agri quod hodie est cras
 in clubanum mittitur/

Fig. 11. San Luis de Francia, fol. CXXXVI, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



19. A. Charansonnet y E. Morenzoni, «Prêcher sur les reliques de la Passion à l'époque de Saint Louis», en C. Hediger (ed.), *La Sainte-Chapelle de Paris. Royaume de France ou Jérusalem céleste?*, Turnhout, 2007, pp. 61-99.

Claude, padres de Enrique de Orleans y Carlos de Angulema (BnF, ms. 5.750, fol. 45) o la *Entrada de Francisco I en Lyon* el día 12 de julio de 1515 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek). En el evangelionario de la BNE, la localización de las armas de Angulema, en el margen derecho del folio, sirve para ratificar el paralelismo establecido entre la Casa Real francesa y los reyes de Judá.

A esta genealogía bíblica se añaden tres miniaturas dedicadas a la vida de la Virgen, reproducidas en el Propio de los Santos, de mayor tamaño que el resto de ilustraciones que decoran este manuscrito. Se trata de la *Purificación de la Virgen María* (fol. CXXI), la *Anunciación* (fol. CXXIIv) y la *Asunción de María* (fol. CXXXIIIv).

Con independencia de estas conmemoraciones de signo mariano, descubrimos en el Santoral una serie de miniaturas susceptibles de organizarse en varios subconjuntos. Estos ciclos, dispuestos de acuerdo con el orden establecido por el calendario litúrgico, revelan la sensibilidad religiosa del promotor de este evangelionario y su vinculación con la Casa Real de Francia. Entre estas celebraciones destacan las referentes a las reliquias cristológicas que, desde la época de Luis IX el Santo, se veneraban en la Sainte-Chapelle de París. Con toda probabilidad, San Luis debió de seguir las directrices propuestas por la leyenda de Carlomagno creada en Saint-Denis, según la cual la abadía poseía reliquias cristológicas procedentes del tesoro de Aquisgrán. Otros vestigios de la misma categoría espiritual habían sido adquiridos por el soberano en 1239, a raíz del saqueo perpetrado en Constantinopla en 1204, con motivo de la cuarta cruzada. Uno de los restos más venerados procedía de la Cruz, símbolo de la victoria de Cristo sobre la muerte y de la victoria militar, a partir de la leyenda de Constantino. El traslado de la Cruz a Jerusalén por parte del Emperador Heraclio en el año 635 unió directamente a la reliquia con el poder imperial¹⁹.

En el *Evangelionario Orleans-Angulema* existen tres referencias icónicas alusivas a la reliquia de la Santa Cruz: la *Invenición de la Santa Cruz* (fol. CXXIIIv), la *Fiesta de la Cruz de la Victoria* (fol. CXXXIII) y la *Exaltación de la Santa Cruz* (fol. CXXXVII; figura 10). En esta última, dos ángeles sujetan una cruz de doble travesaño que corresponde a la Cruz de la Victoria, en consonancia con el tono político adquirido por esta reliquia sagrada y las conexiones establecidas entre el Emperador Constantino y Francisco I. Con su llegada a París, la ciudad se había convertido en una nueva Jerusalén y las reliquias se custodiaron para mayor gloria de Dios y del Reino.

La fiesta de San Luis, instituida el 25 de agosto, se ilustra con la imagen del monarca (fol. CXXXVI; figura 11). Luis IX de Francia fue considerado un rey santo y desde su muerte, acaecida en 1270 frente a Túnez, materializó el ideal principesco de la Baja Edad Media. El monarca va tocado con la corona llamada de Carlomagno. En sus manos lleva dos cetros: el de la derecha, rematado en la zona superior por un florón, simboliza el eje del Reino, atributo de poder por el que descienden las gracias celestiales, benéficas y

lyat te; abscede eum: &
proiice abs te, Bonum
est tibi ad vitam ingredi
debilem vel claudum
q̄ duas manus vel duos
pedes habentem: mitti ī
ignem eternum, Et si ocu-
lus tuus scandalizat te.
erue eum & proiice abs
te, Bonum tibi est cum
vno oculo ad vitam in-
trare q̄ duos habentem
mitti in gehennam ignis
Videte ne contēnatis vnū
ex his pusillis, Dico enī
vobis: quia angeli eorū
in celis semper vident
faciem patris: mei qui in
celus est.

Hieronimi confessoris
euang. Sint lumbi, in

^{c. lvi.} **R**emigii ep̄i & con-
fessoris, euang. Sint lum-

^{c. lvi.} **F**rancisci cō-
fessoris, euang. Videte vi-

gilate, ^{c. lvi.} in cōi. **A**uree
virginis, euang. Simile
est regnum celorum de-
cem virginibus, ^{c. lvi.} in cōi

Marci pape & con-
fessoris, euang. Homo

quidam peregre ^{c. lvi.} in cōi

In vigilia sancti dion-
isii sociorūq; eius. eūg.

Videns iesus turbas,

^{c. lvi.} in cōi. **I**n die sanc-
torum dionisii rustici
& eleutherii, euang.



Scdm Lucam.

In illo tempore
Descendens iesus

Fig. 12. San Dionisio, fol. CXXXIXv, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



fecundas. El cetro que sostiene en la mano contraria culmina con una mano de marfil, denominada de la justicia desde 1461, fecha de las exequias de Carlos VII. Esta lectura alegórica se hace extensiva a la túnica talar de color azul, sembrada de flores de lis, elementos que en este contexto se tiñen con connotaciones cósmicas²⁰.

La festividad de San Dionisio y sus compañeros Rústico y Eleuterio (folio CXXXIXv; figura 12) emana un trasfondo político-religioso de características similares. San Dionisio, primer obispo de París, fue decapitado sobre el Monte de Marte (Montmartre). Una vez consumado el martirio se levantó y, tomando su propia cabeza con las manos, se desplazó dos millas para señalar el lugar donde deseaba ser sepultado. La representación de San Dionisio, elevado a la categoría de santo nacional, que guía, protege y promueve la Monarquía gala, nació a partir de un ideario elaborado a lo largo del siglo IX para adquirir notoriedad bajo la dinastía capeta, coincidiendo con el proceso de definición de la identidad nacional francesa²¹.

El Común de los Santos (fol. CXLV) se inicia con la vigilia de los Santos Apóstoles, decorada con una ilustración a página completa dedicada a la asamblea celestial. A esta escena le suceden las últimas cinco miniaturas que clausuran el programa iconográfico de este evangelionario, las cuales ilustran los Evangelios leídos con motivo de la celebración de misas en honor de mártires, de confesores, de una virgen y de difuntos.

Este vasto programa icónico descrito incide especialmente en la presencia de Cristo Maestro, dedicando un amplio ciclo de imágenes a la predicación y a las parábolas, con el objetivo de promover la reflexión y los ejemplos morales adecuados para la formación de un joven Príncipe. La Pasión de Cristo y las escenas derivadas de la Resurrección forman otros dos ciclos icónicos privilegiados en este evangelionario, en sintonía con la nueva sensibilidad religiosa propugnada por los teólogos reformadores de la época. Ambos conjuntos culminan con la representación dedicada a la Elevación de la Sagrada Forma. Esta imagen, por su categoría, se inviste con unas cualidades semánticas que la convierten en protagonista de este evangelionario, en un contexto político-religioso que destacaba la doctrina de la presencia eucarística y del sacrificio en el altar, con la finalidad de forjar un ideario religioso grato a la Monarquía francesa.

La primera filiación estilística de este manuscrito fue realizada por el conde Paul Durrieu, investigador que estableció afinidades con los *Chants royaux sur la conception, couronnés au puy de Rouen* (BnF, ms. fr. 1537, ca.1528)²², cuyas ilustraciones, rebosantes de contenidos alegóricos, se atribuyen al artista parisino Étienne Colaud. Una de las aportaciones más significativas procede de la ficha catalográfica redactada con motivo de la ya citada exposición *L'Art du Manuscrit de la Renaissance en France* (MCCH, 2001-2002). A raíz de su redacción, Patricia Stirnemann estableció una serie de analogías entre la *Institution d'un Prince jusque l'âge d'adolescence* de Erasmo (MCCH, ms. 316) y tres manuscritos que contienen los textos evangélicos: uno de ellos conservado en Roma (BC, ms. 2020), otro en París (BnF, ms. n.a.l. 2668) y el objeto

20. H. Pinoteau, «Une maigre iconographie contemporaine authentique: celle de Saint Louis», en *Materiam Superabat Opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, París, 2006, pp. 231-235; ídem, «Le roi très chrétien, ses insignes et le ciel», en C. Hediger (ed.), 2007, pp. 5-17 [op. cit. n. 19].

21. G. M. Spiegel, «The cult of saint-Denis and capetian Kingship», *Journal of Medieval History*, 1, 1, 1975, pp. 43-69.

22. P. Durrieu, 1893, p. 21 [op. cit. n. 1].



In annūciatione
 btē marie virgīs. euāg.
 Scđm Lucam.

In illo tēpore.
 Missus est an-
 gelus gabriel a deo in

ciuitatem galilee cui no-
 men nazareth ad virgi-
 nem desponsatam viro
 cui nomen erat ioseph
 de domo dauid : et no-
 men virginis maria.

Fig. 13. Anunciación, fol. CXXIIr, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



de nuestro estudio. En este catálogo la investigadora norteamericana propuso una autoría única para los cuatro códices, producto de un artista originario de Tours que los habría iluminado a principios del año 1526²³.

La realización de una edición facsímil centrada en el evangeliario de la BC (ms. 2020), acompañada por el correspondiente volumen de estudios, ha facilitado el estudio de nuestro manuscrito. El códice custodiado en la biblioteca romana perteneció a Francisco de Valois (1518-1536), hermano del futuro Enrique II y Carlos de Angulema, como legitiman las armas del Delfín de Francia que campean en algunos de sus folios. François Avril, aparte de relacionarlo con el códice gemelo de Madrid, reconoció que ambos ejemplares, más la *Institution d'un Prince jusque l'âge d'adolescence* (MCCH, ms. 316), eran obra de un discípulo del Maestro de Claudia de Francia, artista que había trabajado a las órdenes de la primera esposa de Francisco I²⁴.

En la iluminación del *Evangeliario Orleans-Angulema* (BNE, ms. Res. 51) intervinieron varios miniaturistas. El más importante, relacionado con el entorno del Maestro de Claudia de Francia, es un artista activo en la Corte francesa que actúa de enlace entre la producción de códices miniados a fines del siglo XV y principios del siguiente, y que reinterpreta en clave personal algunas de las innovaciones introducidas por miniaturistas de la talla de Jean Bourdichon. Este personaje anónimo decoró la totalidad de las imágenes que integran el evangeliario conservado en Roma (BC, ms. 2020) y la obra *Institution d'un Prince jusque l'âge d'adolescence* de Erasmo (MCCH, ms. 316). A sus pinceles se atribuyen algunas de las composiciones a página completa más logradas: *Entrada de Cristo en Jerusalén* (fol. 1), *Adoración del Niño Jesús* (fol. VIv), *Epifanía* (fol. IX), *Última Cena* (fol. XLVv), *Prendimiento de Cristo* (fol. LIIv), *Ascensión del Señor* (fol. LXXVIII), *Vocación de los primeros discípulos* (fol. CXV), *Purificación de la Virgen* (fol. CXXIv) y *Anunciación* (fol. CXXIIv; figura 13). La presencia de este artista en el evangeliario de la BC de Roma (ms. 2020), códice con el que el ejemplar de Madrid comparte, en líneas generales, un programa iconográfico similar y un contenido textual paralelo, permiten intuir un proceso de elaboración común en uno de los talleres áulicos.

En el proceso de creación de este evangeliario, aparte de la personalidad artística descrita, se distingue la colaboración de cuatro miniaturistas. El primero es un miniaturista que utiliza la técnica de la grisalla, práctica que concede agradables valores ópticos a las composiciones. Su presencia se advierte en la escena de la *Circuncisión* (fol. VIII), en el *Descenso del Espíritu Santo* (fol. LXXX) y en la *Dormición de la Virgen* (fol. CXXXIIIv; figura 14), episodios que tienen como denominador común la adopción de un tipo de orla vegetal de gran calidad. El *Árbol de Jesé*, o lo que es lo mismo, la genealogía de Cristo representada en el folio CXVII, se asocia a este miniaturista. Las ilustraciones correspondientes a la *Santísima Trinidad* (fol. LXXXIIIv) y la *Elevación de la Sagrada Forma* (fol. LXXXIII) se sitúan en un radio de acción próximo a su producción.

23. Esta interesante hipótesis debe descartarse porque el *Libro de los Evangelios* en dos volúmenes custodiado en París (BnF, ms. n.a.l. 2668) es un manuscrito que conceptualmente se aleja de los ejemplares de la BNE (ms. Res. 51) y la BC (ms. 2020).

24. Estos planteamientos, efectuados por el notable investigador francés François Avril, fueron publicados por I. Ceccopieri, 2008, pp. 21-44 [op. cit. n. 4].



Secdm Lucam,
IN illo tēpore,
 Intrauit iesus
 in quoddā castellum:
 & mulier quedā martha
 noīe / excepit illum in do-
 mum suam: & huic
 erat soror nomine
 maria: que etiam se-
 dens secus pedes dñi
 audiebat verbū illius
 Martha autem sata

Fig. 14. Dormición de la Virgen María, fol. CXXXIII, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



Si esta última hipótesis enunciada ofrece un cierto margen de duda, no ocurre lo mismo con la imagen del *Calvario* (fol. LXIII), una de las ilustraciones menos atractivas de este evangelario, obra de un iluminador alejado de propuestas estéticas convincentes que sólo ha dejado este testimonio en el códice analizado.

La conmemoración de *Todos los Santos* (fol. CXLIV; figura 15) es fruto, con toda probabilidad, de otro artista que también intervino de forma puntual en el evangelario de Madrid. Sus figuras de canon corto, alineadas en tres registros independientes, tienden puntos de contacto con el *Recueil des Chroniques françaises* de Guillaume Crétin (BnF, ms. fr. 2819).

Dentro de los límites impuestos por estos parámetros estrictamente *morellianos*, reconocemos la intervención de otro artista, responsable de ilustrar la escena dedicada al *Cristo de los ultrajes* (fol. LVIv) y la *Resurrección de Cristo* (fol. LXVIIv). Este miniaturista, reconocible por la incorporación de elementos arquitectónicos novedosos, inspirados en el Renacimiento italiano, mantiene un factor temporal anclado en antiguos planteamientos compositivos medievales.

En suma, el *Evangelario Orleans-Angulema* (BNE, ms. Res. 51) es el resultado de la labor de un artista principal que recibe la colaboración específica de varios iluminadores, perceptible en varias ilustraciones realizadas a página completa. Esta particularidad plantea la existencia de un taller organizado en torno a un maestro, asociado con el área de influencia del Maestro de Claudia de Francia, vinculado con la Corte francesa de Francisco I, hacia 1534.



Fig. 15. Todos los Santos, fol. CXLiv, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.

1. Sobre el acceso de Carlos de Borbón a la Corona de las Dos Sicilias, véase J. A. Godoy, «La corona de Carlos de Borbón, Rey de las Dos Sicilias (1735-1759)», *Reales Sitios*, 100, 1989, pp. 29-36.

2. P. La Placa, *La Reggia in Trionfo per l'acclamazione, e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo Infante di Spagna, Re di Sicilia, Napoli e Gerusalemme, Duca di Parma, Piacenza, e Castro, Gran Principe Ereditario della Toscana ordinata dall'Eccellentissimo Senato Palermitano*, nella Regia Stamperia di Antonino Epiro, Palermo, 1736.

3. Véase al respecto G. Lanza Tomasi, *Le feste di Carlo III (Palermo 1735 e 1738)*, Esse, Palermo, 1970, donde se analizan los fastos reales por Carlos de Borbón en las dos principales ocasiones festivas de su reinado, su coronación y su matrimonio con María Amalia de Sajonia.

4. Véase F. M. Villabianca, *Le feste reali di Sicilia nel secolo XVIII*, Giada, Palermo, 1991. Para una visión general y actualizada del festejo barroco siciliano el capítulo «Sicilia e Sardegna», en M. Fagiolo, *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, De Luca, Roma, 2007, pp. 377-406. Una magnífica visión de conjunto del tema en M. S. Di Fede, «La festa barocca a Palermo: città, architetture, istituzioni», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 18-19, 2005-2006, pp. 49-75.

5. A. Mongitore, *Il trionfo palermitano nella solenne acclamazione del Cattolico Re delle Spagne, e di Sicilia, Filippo V, festeggiata in Palermo a 30 di Gennaio 1701*, Felice Marino, Palermo, 1701.

6. P. Vitale, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamazione, e coronazione delle reali maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoia...*, nella Regia Stamperia di Agostino Epiro, Palermo, 1714.

7. *Il festino della felicità nel cuore, nella bocca, en ella pompa di Palermo, sulla trionfal acclamazione di Carlo VI Imperatore, III Re delle Spagne, e di Sicilia. Stretto in breve relazione d'ordine dell'Illustrissimo Senato Palermitano*, nella Regia Stamperia d'Antonino Epiro, Palermo, 1720.

8. Véase G. Senatore, *Giornale storico di quanto avvenne ne' due reami di Napoli, e di Sicilia l'anno 1734, e 1735. Nella conquista che ne fecero le invite Armie di Spagna sotto la condotta del glorioso nostro Re Carlo Borbone in qualità di Generalissimo del gran monarca cattolico*, nella Stamperia Blasiana, Nápoles, 1742. Sobre el recorrido de Carlos de Borbón en Italia y la creación de su imagen entre 1731 y 1759, véase J. Urrea, *Carlos III en Italia (1731-1759). Itinerario italiano de un monarca español*, Museo del Prado, Madrid, 1989.

LA REGGIA IN TRIONFO, 1735

La coronación de Carlos de Borbón en Palermo y «Gli Splendori della Magnificenza»

Víctor Mínguez y Pablo González Tornel

Universitat Jaume I

El 30 de junio de 1735, Carlos de Borbón, Infante de España y Duque de Parma y Piacenza, entraba triunfante en Palermo para ser coronado de manera solemne en la catedral el 3 de julio siguiente. La ciudad entera, capital del Reino de Sicilia, se volcaba en el recibimiento del que iba a ser su monarca durante los siguientes 25 años y, sin reparar en gastos, se llenaba de arcos triunfales, decorados, tapices, fuegos artificiales y un sinnúmero de máscaras efímeras que marcaban el recorrido triunfal que, desde hacía décadas, habían seguido los gobernantes de la isla en sus ingresos en la urbe. Desde la Porta Felice, que se abría al mar, toda la rectilínea Via del Cassaro, que había sido terminada por el Virrey Colonna a finales del siglo XVI, se adornaba, especialmente en la escenográfica Piazza Vigliena o I Quattro Canti, para cantar las glorias del nuevo Rey¹.

Los fastos que Sicilia dedicó a Carlos de Borbón en su populosa capital quedan recogidos en uno de los libros más hermosos de la época, *La Reggia in Trionfo per l'acclamazione, e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo Infante di Spagna, Re di Sicilia, Napoli e Gerusalemme*², cuya redacción fue encargada al canciller Pietro La Placa, que ya había servido al Senado en otras ocasiones similares, mientras que la dirección de las arquitecturas que se alzaron por toda la ciudad quedaba a cargo del ingeniero Niccolò Palma³ (figura 1).

La fiesta de exaltación de Carlos de Borbón, de una riqueza inusitada, cobra sentido solamente en el contexto político vivido en Sicilia durante las primeras décadas del siglo XVIII y se convierte, probablemente, en el cenit de la fiesta barroca siciliana⁴. Tras las proclamaciones de Felipe de Borbón, Duque de Anjou y Rey de España, en 1700⁵, de Vittorio Amedeo II de Saboya en 1713⁶, y del Emperador Carlos VI en 1720⁷, con Carlos de Borbón, y después de una gran campaña militar⁸, llegaba al trono siciliano un monarca estable.

1735: EL TRIUNFO PALERMITANO DE CARLOS DE BORBÓN

Como la crónica precedente de la coronación de Vittorio Amedeo, la relación de la entrada de Carlos de Borbón en Palermo se inicia también con un capítulo que



Fig. 1. Entrada de Carlos de Borbón en Palermo el 30 de junio de 1735, grabado, en Pietro La Placa, *La Reggia in Trionfo*, 1736, Biblioteca Histórica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, Valencia.

describe la historia de la capital del Reino de Sicilia. En él se trata de su fundación y origen, de la amenidad y fertilidad del lugar, de las virtudes de los ciudadanos de Palermo —Ingenuidad, Fortaleza, Fidelidad y Excelencia—, y de prerrogativas, honores y elogios de esta ciudad. A continuación se narra la llegada del ejército español al Reino de Sicilia y la entrada de Carlos de Borbón, primero en la ciudad de Messina y a continuación en Palermo.

A partir de ese momento se describen los preparativos del festejo para la ceremonia de coronación del nuevo monarca. El Senado dispuso lo necesario «per celebrare con la pompa solita della Magnificenza Palermitana»⁹; levantamiento de los arcos de triunfo, engalanamiento de la catedral y de las calles, y despliegue de las iluminaciones.

Junto a la Porta Felice se instaló una amplia galería que cobijaba bajo los arcos diez esculturas alegóricas: la Alegría, el Placer, la Generosidad, la Amistad, el Deleite, la Concordia, la Pública Felicidad, la Firmeza, la Tranquilidad y la Liberalidad. También se ubicaron en este teatro marino, que comunicaba el puerto con el acceso a la urbe, un escenario para los músicos y dos fuentes de fingido mármol. Presidía el amplio espacio abierto una escultura de Felipe V, Rey de España, sobre un elevado pedestal.

La fachada marítima de Palermo se mostraba, de esta manera, como escenario privilegiado del inicio de la fiesta regia. Este frente estaba condicionado por las fortificaciones seculares de la ciudad¹⁰, que delimitaban una urbe prácticamente cuadrada en la que uno de sus lados actuaba como la primera imagen que se percibía desde el mar¹¹. La vocación marinera, de gran tradición en la capital de la isla, se había visto reforzada en el siglo XVI por la construcción del Muelle Nuevo¹² y, sobre todo, por la erección del magnífico ingreso triunfal en la ciudad a través de la Porta Felice¹³. Desde finales de este siglo, y especialmente con la creación del paseo suburbano que bordeaba la muralla y que recibía el significativo nombre de Strada Colonna, Palermo fue consciente de las posibilidades de disfrute social y festivo de uno de los elementos que convertían la ciudad en algo único. El magnífico escenario, a medio camino entre la maravilla natural y la crea-

9. P. La Placa, 1735, p. 109 [op. cit. n. 2].

10. V. Di Giovanni, *Le fortificazioni di Palermo nel secolo XVI giusta l'ordine de l'Ing. Antonio Feramolino ora pubblicato con documenti inediti e pianta del 1571*, Lo Statuto, Palermo, 1896.

11. R. La Duca, *Cartografia della città di Palermo dalle origini al 1860*, Banco di Sicilia, Palermo, 1962.

12. Véase F. Bommarito, *Il porto di Palermo nei suoi aspetti storici, tecnici ed economici*, Lo Monaco, Palermo, 1960.

13. A. Giuliana Alajmo, «Porta Felice, il suo architetto, i suoi artefici», *L'illustrazione siciliana*, 16-17, 1949, pp. 10-22.

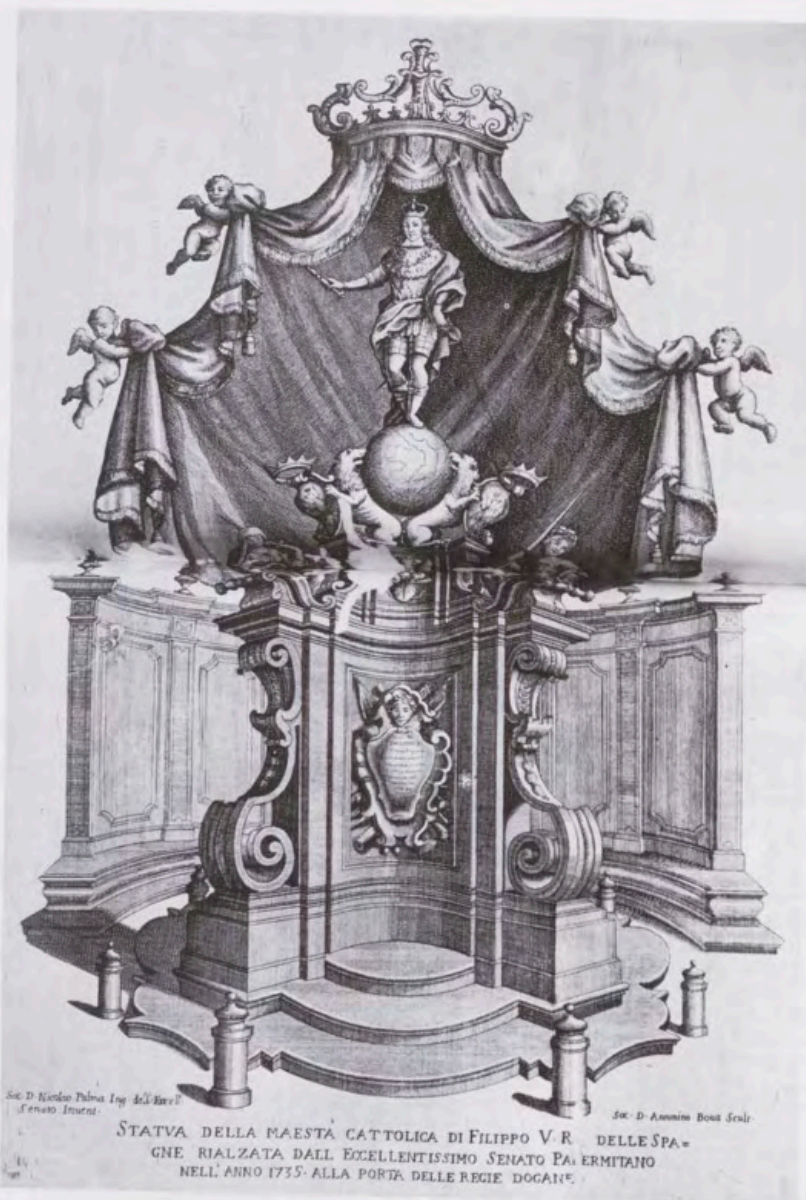


Fig. 2. Escultura de Felipe V, grabado, en Pietro La Placa, *La Reggia in Trionfo*, 1736, Biblioteca Histórica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, Valencia.

ción humana, permitía, de este modo, proporcionar a la entrada regia de Carlos de Borbón un espacio privilegiado para recogerse antes de la fiesta, al tiempo que ejercía de marco, ya de por sí espectacular, para las creaciones efímeras¹⁴.

Veintiuna excelentes estampas muestran en la crónica de Pietro La Placa las arquitecturas y los adornos efímeros más notables de la ruta que siguió el monarca desde el puerto hasta la catedral. Los grabados aparecen firmados por Niccolò Palma, Archadio la Manna, Joseffo Ligozzi, y Giuseppe li Cotti, ideadores de los aparatos, y por los grabadores Antonino Bova, Josefo Vasi, Francesco Cichè y Bernardino Bongiovanni.

En la primera estampa se aprecia la mencionada estatua de Felipe V, «degno Genitore dell'Eroe Siciliano», realizada en mármol blanco de Carrara, financiada por el Senado palermitano y ubicada junto a las Regie Dogane (figura 2). Bajo un gran dosel coronado y sostenido por angelotes, y enmarcado por un elegante muro semi-circular, contemplamos un hermoso pedestal de mármol siciliano y planta mixtilínea, decorado con ménsulas, volutas y cartelas. En lo alto del pedestal, la imagen del monarca

14. La fachada marítima de la ciudad de Palermo es, si no el principal, uno de los aspectos de mayor importancia de su iconografía urbana y como tal fue aprovechada en muchas ocasiones. Véase R. La Duca, *Iconografía del porto di Palermo (1195-1860)*, Stampatori tipolitografici associati, Palermo, 1976.

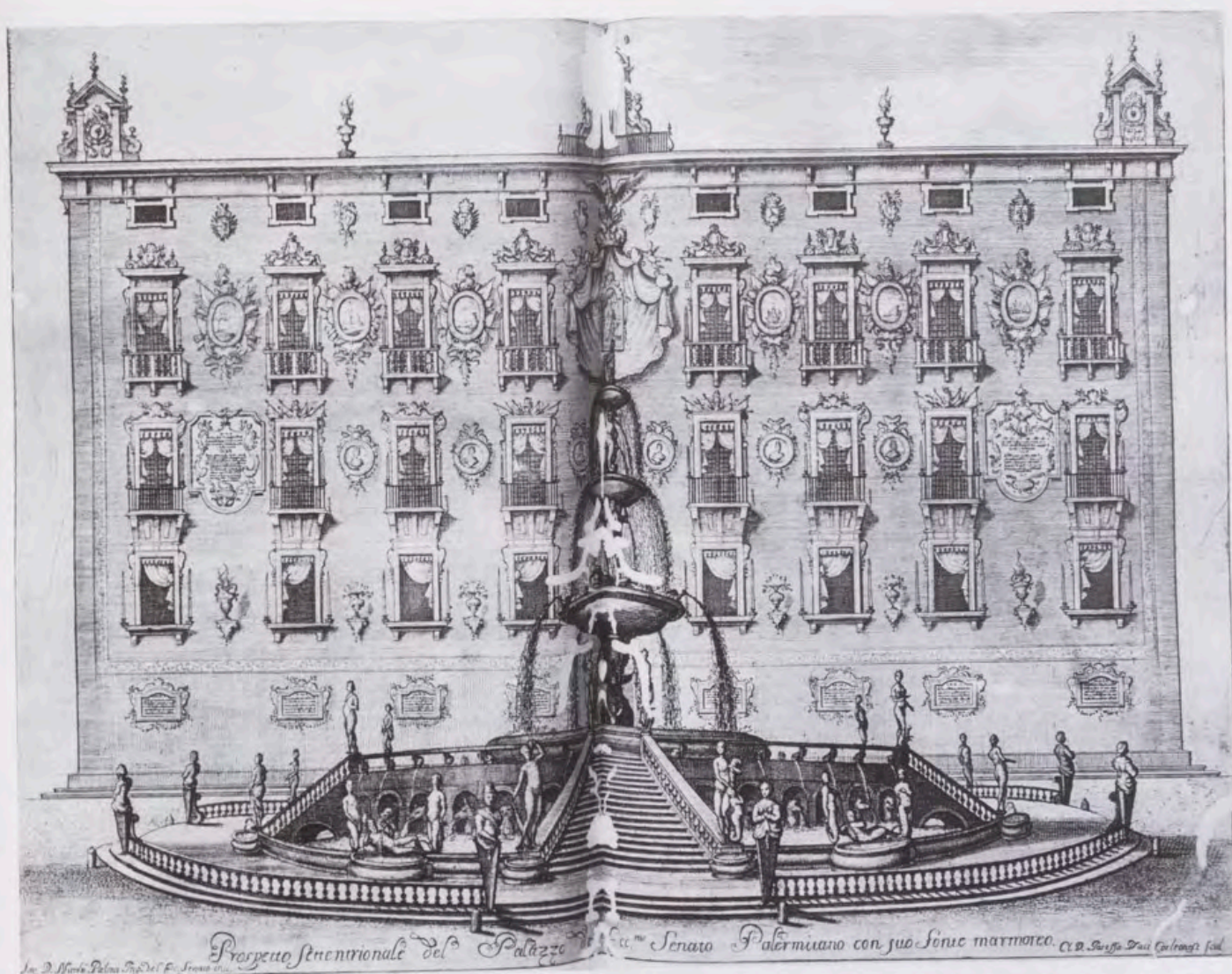


Fig. 3. Palacio del Senado, grabado, en Pietro La Placa, La Reggia in Trionfo, 1736, Biblioteca Histórica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, Valencia.

se eleva sobre un globo terráqueo apoyado sobre cuatro leones que sostienen tarjas heráldicas coronadas que muestran las armas locales, y acompañados de cuatro alegorías: Justicia, Clemencia, Fortaleza y Magnanimidad. El Rey viste armadura y capa, y exhibe las insignias del poder: corona, cetro y collar del Toisón de Oro. En realidad, la estatua ya había sido elevada en 1701, pero ahora se aprovechaba la ocasión para añadirle un nuevo pedestal. La volveremos a contemplar posteriormente en otro grabado.

En la segunda estampa aparece la fachada norte del Palacio del Senado, con la espectacular fuente de mármol en primer término (figura 3). Ésta consta de hasta cinco piscinas superpuestas, abundantes surtidores, amplias escaleras y balaustradas, y numerosas esculturas y estípites con desnudos femeninos. Se decoró además con figuras efímeras representando las cuatro estaciones del año, pinturas con los doce signos del Zodíaco y numerosas luces. La fachada del Palacio aparece decorada con cartelas en el zócalo y un gran número de retratos, jarrones y pinturas alusivas a las gestas del nuevo monarca, intercalados entre los tres órdenes de balcones; además, a cada balcón le corresponden dos luminarias. De entre todo el ornamento, destaca en el centro del último cuerpo un retrato del Rey Carlos bajo un dosel coronado que está rematado por el águila del escudo de armas de la ciudad.

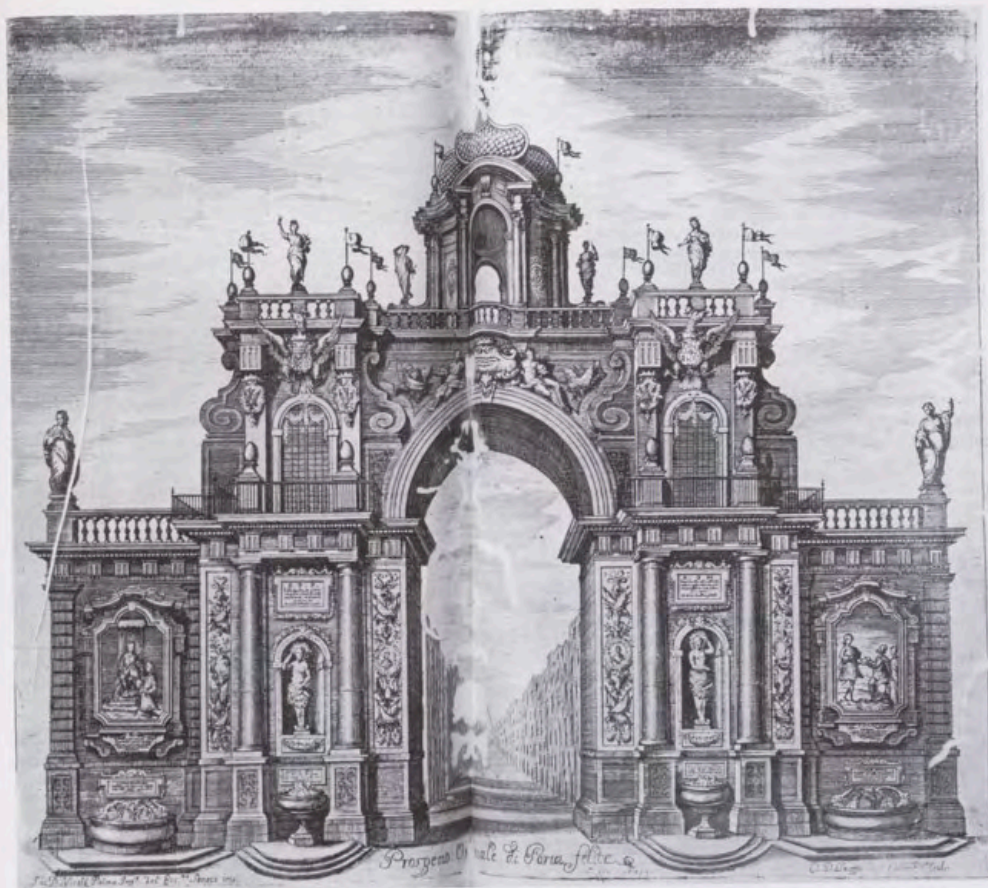


Fig. 5. Arco de triunfo en Porta Felice, grabado, en Pietro La Placa, *La Reggia in Trionfo*, 1736, Biblioteca Histórica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, Valencia.

De los seis arcos de triunfo elevados para la entrada del monarca, coincidentes con los que se levantaron para la entrada de Vittorio Amedeo, que corresponden a la Porta de' Greci, Porta Felice y Piazza Vigliena y a tres más erigidos por las naciones napolitana, genovesa y milanesa, se reproducen en estampa cuatro. El primero, en Porta de' Greci, era una grandiosa arquitectura de dos cuerpos de orden corintio, que alcanzó los 80 palmos de altura (figura 4). En los intercolumnios del primer cuerpo se ubicaron seis alegorías —Justicia, Prudencia, Afabilidad, Piedad, Magnanimidad y Fortaleza— y en la clave el águila local sosteniendo un escudo con flores de lis. En las cornisas del primer cuerpo aparecían numerosos trofeos militares y retratos. El segundo cuerpo cobijaba en su centro un retrato ecuestre del Rey Carlos. El monarca gobernaba un caballo encabritado y esgrimía una espada. Esta composición evocaba una de las representaciones del poder regio más socorridas en la Edad Moderna: a partir de los modelos clásicos romanos —especialmente de la escultura ecuestre en bronce del Emperador Marco Aurelio—, recuperados en la plástica renacentista, y tras la interpretación de la imagen propuesta por emblemistas como Alciato, Covarrubias o Saavedra Fajardo, el retrato ecuestre del Príncipe se convierte en metáfora del gobierno de éste sobre la República, sujetando con riendas y espuelas al levantisco pueblo¹⁵. Dos figuras juveniles, ubicadas en el remate mixtilíneo que cerraba la arquitectura, sostienen una gran tarja con la inscripción conmemorativa.

El arco triunfal de la Porta Felice, de orden dórico y de dos cuerpos con un solo vano, fue engalanado con decoraciones festivas (figura 5). En el ático se situó

15. Sobre el significado político del retrato ecuestre y los caballos en posición de corveta, véase V. Mínguez, «Cuando el poder cabalgaba», *Memoria y Civilización*, 12, 2009, pp. 71-108.



16. Así aparecen comparadas en un poema de Colosso de 1613 publicado en G. Abbadessa, *Una breve descrizione della città di Palermo in un poemetto inedito di Nicolò Antonio Colosso umanista messinese*, Scuola Tipografica Boccone del Povero, Palermo, 1909, pp. 217-220.

17. Véase A. Mongitore, *Le porte della città di Palermo al presente esistenti, descritte da Lipario Triziano palermitano*, nella stamperia di Antonino Grimignani, Palermo, 1732. Sobre esta operación urbanística, M. L. Madonna, «Palermo nel Cinquecento. La rifondazione della "città felice"», *Psicon*, 8-9, 1976, pp. 40-64.

un remate a modo de templete sobre cuya cúpula la Fama hacía sonar su trompeta. Dos escenografías laterales ampliaron sus dimensiones. Cuatro fuentes se ubicaron a los pies del arco. El programa iconográfico combinaba estípites en las hornacinas de los intercolumnios, trofeos a manera de grutescos en los frentes de las pilastras y dos pinturas en los paramentos laterales —en una el Rey Carlos, sentado en el trono y bajo dosel, entrega su espada a su hijo; en la otra la alegoría de la ciudad de Nápoles entrega la corona al monarca. Águilas, escudos heráldicos, estandartes y alegorías —Abundancia, Alegría, Buena Suerte, Gloria del Príncipe, Tranquilidad y Estabilidad—, se desplegaron por el segundo cuerpo. En la clave del arco las alegorías de la Felicidad y la Fidelidad enmarcaban una inscripción alusiva al nuevo Rey.

El arco de los genoveses —financiado por su cónsul en Palermo—, ubicado en la Via del Cassaro, era corintio y de un solo cuerpo, y su diseño más dinámico que el de Porta Felice (figura 6). Tan grande como el arco levantado en Porta de' Greci, pues alcanzó también los 80 palmos de altura, combinaba como éste perfiles mixtilíneos. Se pintó de plata, con basas y capiteles dorados. El programa iconográfico se componía de once pinturas representando episodios bélicos protagonizados por genoveses —la toma de Almería, la hazaña de Colón, batallas en Tierra Santa...—, alegorías, trofeos militares, angelotes con estandartes, águilas sosteniendo escudos y una gran pintura ubicada en lo más alto en que se descubre al monarca en su trono bajo dosel acompañado de las alegorías de Liguria, Sicilia y la Liberalidad. En la clave del arco dos angelotes sostienen el escudo real; otros dos rematan la arquitectura sosteniendo una palmera.

La riqueza del recorrido de arcos triunfales que, combinados con las propias estructuras de las puertas de la ciudad, marcarían el recorrido de Carlos de Borbón, no resulta casual, como tampoco lo es la coincidencia, en muchos aspectos, con los festejos para Vittorio Amedeo de Saboya. Palermo, esa ciudad cuadrada ceñida por los muros que la defendían, había desarrollado desde el siglo XVI una particular fisonomía que enlazaba íntimamente urbanismo y fiesta. No en vano, ya a comienzos del siglo XVII se compara la capital de Sicilia con Roma, no ya con el genérico carácter de emulación que resulta común a tantas ciudades europeas, sino con el concreto y preciso paralelismo entre las capacidades de ambas urbes para desarrollar en su tejido constructivo magníficos triunfos como los imperiales¹⁶. Así, tras su ampliación y rectificación con el nombre de Cassaro, la Via Toledo sería vista por los palermitanos, en cuanto a capacidad celebraticia, como semejante a la Via Sacra romana del Capitolio.

El Cassaro aparece como una operación urbanística compleja íntimamente ligada a la reforma de la fachada marítima y a la construcción de las puertas de la muralla. Su realización, consistente en un auténtico *sventramento* que partió la urbe cuadrada por la mitad mediante el trazado de una gran calle perfectamente rectilínea, permitió la unión y la relación preferente entre dos polos de atracción que privilegia de manera clara el puerto y el área formada por la catedral y el Palacio Real, desarrollando un eje visual entre Porta Felice y Porta Nuova¹⁷. Quedaba de

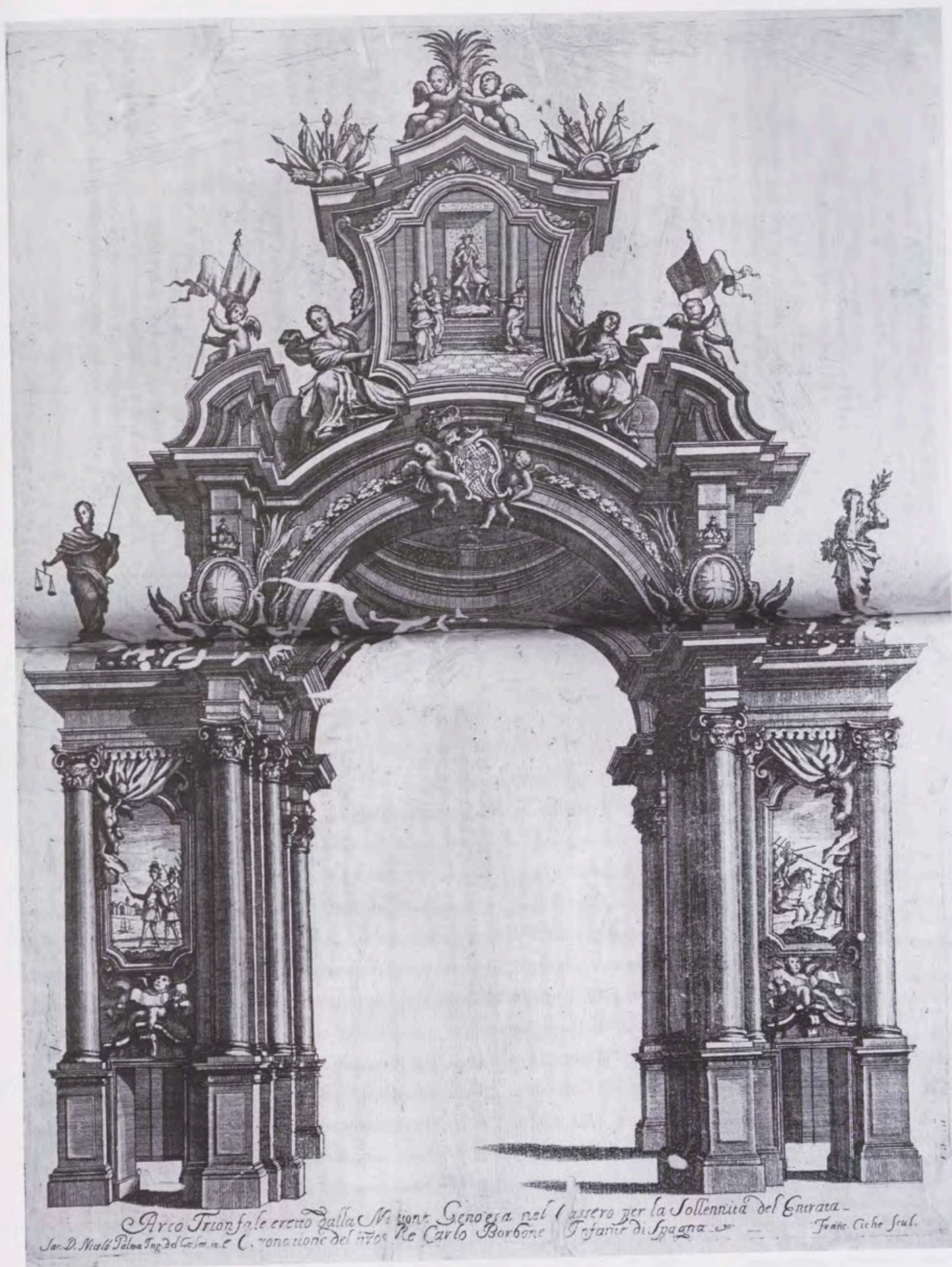


Fig. 6. Arco de triunfo de los genoveses, grabado, en Pietro La Placa, La Reggia in Trionfo, 1736, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, València.



18. Véase al respecto N. Bazzano, *Marco Antonio Colonna*, Ed. Salerno, Roma, 2003.

19. Sobre la génesis, formación, aprovechamiento e intenciones de la Piazza Vigliena, véase el magnífico estudio de M. Fagiolo y M. L. Madonna, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Officina Edizioni, Roma, 1981.

20. N. Aricò y E. Guidoni, «La geometría como principio. Momenti della progettazione urbana a Palermo nei secoli XVII e XVIII», en *Abitare a Palermo. Due palazzi e loro storia tra Cinquecento e Ottocento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1983, pp. 31-40.

21. G. B. Maringo, *Fama dell'ottangolo palermitano, teatro del sole, e piazza Vigliena*, Giovanni Battista Maringo, Palermo, 1609.

22. F. Paruta, *Relatione delle feste fatte in Palermo nel MDCXXV per lo trionfo delle Gloriose Reliquie di S. Rosalia vergine palermitana*, Palermo, 1651.

esta manera definido un trazado urbano en el cual resulta difícil no ver la influencia de las entradas triunfales virreinales en las intenciones del promotor de la obra, el Virrey Marc'Antonio Colonna¹⁸.

El último arco triunfal reproducido en estampa de esta serie de seis corresponde a la Piazza Vigliena, ubicada en el centro de la ciudad (figura 7). Allí se situó un dosel con corona sostenido por angelotes que enmarcaba el acceso a la calle que debía seguir la comitiva, mientras las fachadas de la plaza eran engalanadas con terciopelos, banderas, escudos heráldicos y numerosas luces. El grabado permite contemplar también cuatro de los ocho palcos levantados en la plaza para cobijar a los cantores e instrumentistas que interpretaron la música compuesta para la ocasión por Pietro Pozzuolo, maestro de capilla del Senado de Palermo. Toda esta disposición recuerda en grado sumo la decoración que vistió la plaza con motivo de la entrada de Vittorio Amedeo, recogida asimismo en una lámina en la crónica respectiva. A través de la luz del arco efímero, la estampa nos muestra en la distancia el arco de la nación milanesa, que, según la crónica escrita por La Placa, fue adornado con un programa iconográfico solar. Cruzando éste, la comitiva llegaría a la catedral.

Como puede apreciarse, en el desarrollo de la festividad regia palermitana resulta fundamental, como hito principal en el recorrido triunfal desde el mar a la catedral y el palacio, la creación del espacio de la Piazza Vigliena, popularmente conocida como I Quattro Canti. Esta plaza surge, poco después del trazado del Cassaro, al completarse la teatralización del espacio urbano mediante la apertura de la Via Maqueda, un nuevo eje perpendicular al abierto por Marc'Antonio Colonna que, cortando perpendicularmente el Cassaro, dividía el espacio urbano de la cuadrada Palermo en cuatro partes perfectas¹⁹.

La iniciativa de regularizar geométricamente el trazado urbano de Palermo aparece supeditada, en buena medida, al hecho de privilegiar el punto de encuentro entre el eje direccional del Cassaro en un lugar concreto cuya elección no resulta casual, ya que se trata del emplazamiento del Palacio Pretorio, la sede del Senado palermitano²⁰. Se refuerza así la imagen del capitolio palermitano que, como el romano, sería una etapa fundamental de los triunfos celebrados en la ciudad y exaltaría el papel de hito del palacio y de la magnífica Fuente Pretoria, unidad indisoluble en el segundo de los grabados que ilustran la relación de Pietro La Placa.

La edificación de esta plaza octogonal, con cuatro frentes abiertos por el cruce del Cassaro y la Via Maqueda, corresponde al Virrey Juan Fernández Pacheco, Marqués de Villena. Su fama como espacio teatral y monumento único se extiende desde el mismo momento de su edificación²¹ y sería explotado de manera casi inmediata para las celebraciones festivas²².

Conviene señalar en este punto que el recorrido triunfal del Rey de Sicilia estuvo marcado no solamente por el puntual itinerario que el trazado urbano dictaba a los celebrantes, sino que, además, Carlos de Borbón fue acompañado a lo largo de su peregrinaje a la unción regia por los simulacros de los Reyes que le habían precedido y que le acompañaban, y a la vez legitimaban, en su camino hacia el trono.

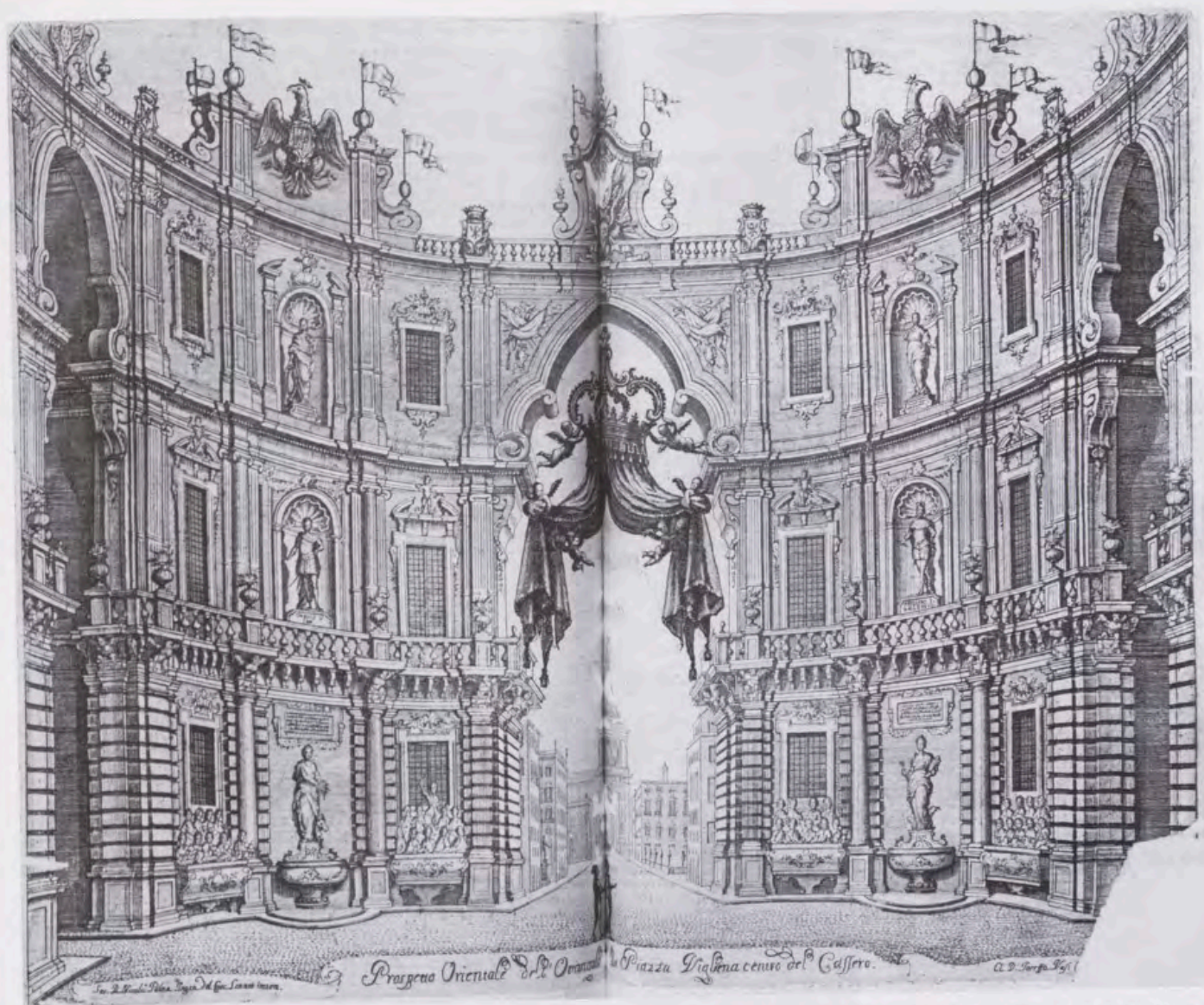


Fig. 7. Decoración de Piazza Vigliena, grabado, en Pietro La Placa, *La Reggia in Trionfo*, 1736, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, València.

Al comienzo del camino, ya en la propia playa, se disponía adosado a la muralla un verdadero teatro de reyes. Tal y como puede apreciarse en el grabado que plasma la fachada marítima de Palermo en la relación de La Placa, el paseo conocido como Strada Colonna se encontraba, en el siglo XVIII, adornado por una serie de esculturas de los monarcas de Sicilia acompañados de figuras de las virtudes²³ a los que vino a sumarse la escultura de Felipe V. Y en Piazza Vigliena, en cada uno de los chaflanes, cuatro monarcas de la Casa de Austria, Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV, recibían al Rey en su triunfo siciliano.

Sin embargo, las estatuas marmóreas de I Quattro Canti eran sólo el segundo de los intentos para dotar al octógono del corazón de Palermo de un carácter monárquico. Treinta años antes ya se había iniciado un programa iconográfico regio del que se habían llevado a cabo sólo las esculturas de Carlos V y Felipe IV, que no llegarían a ocupar su lugar. Los simulacros habsbúrgicos contribuyeron, no obstante, a la carga simbólica del recorrido del Cassaro y terminarían ubicándose en la Piazza Bologni y en la misma explanada del Palacio Real²⁴. Ambos monumentos se inaugurarían en el año 1631, y sería posterior-

23. Así aparece grabado en A. Leanti, *Lo stato presente della Sicilia, o sia breve, e distinta descrizione di essa del signore abate Arangiolo Leanti da Palermo, e de' patrizi di Noto*, per Francesco Valenza, Palermo, 1761.

24. F. Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, Scuola Tipografica Boccone del Povero, Palermo, 1938.

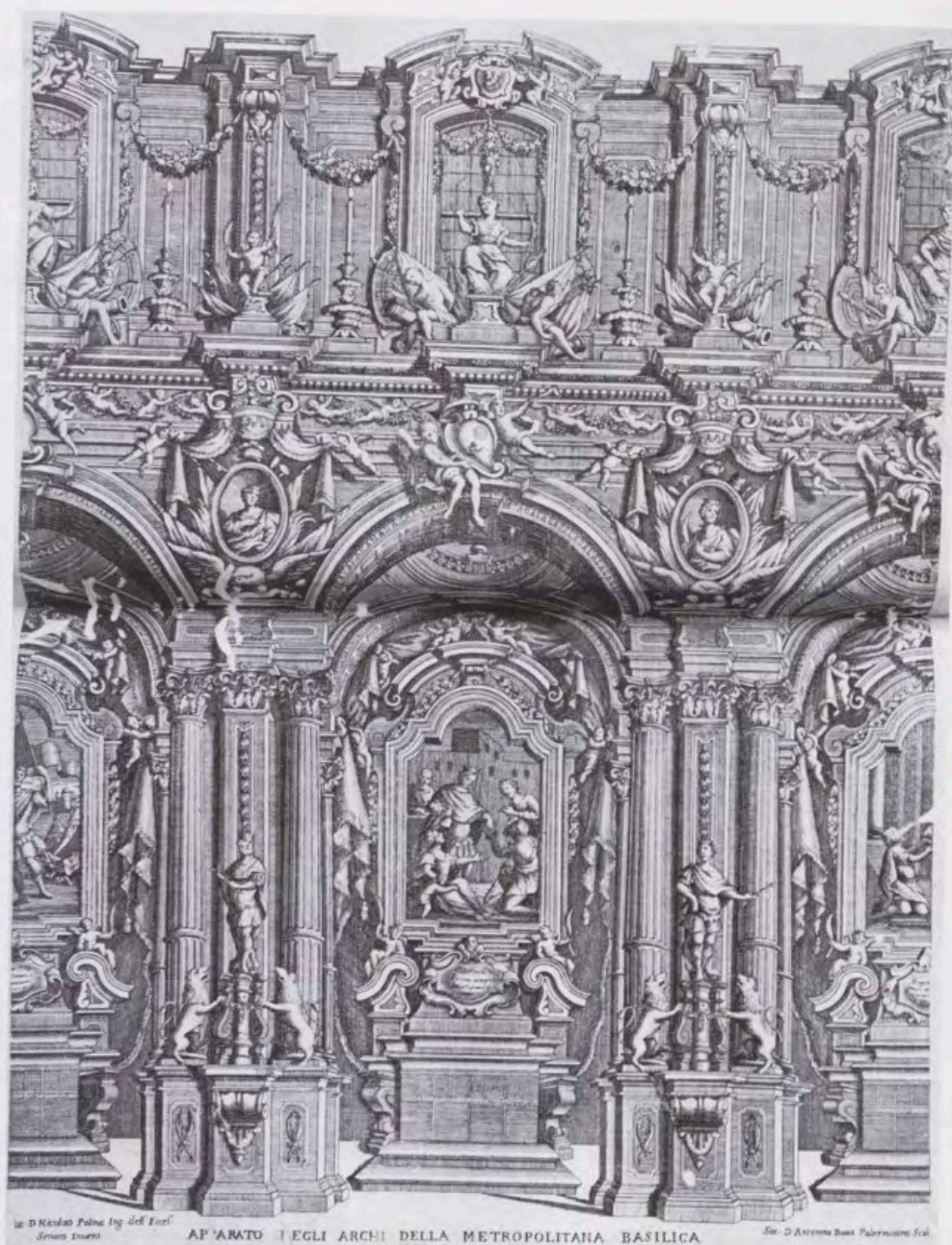


Fig. 8. Adorno de la nave de la catedral, grabado, en Pietro La Placa, *La Reggia in Trionfo*, 1736, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, València.

mente transformado el del Palacio Real en la efigie de Felipe V; sólo subsiste intacto hoy en día el coloso de Carlos V.

El adorno realizado para la catedral aparece reproducido de forma parcial, a pesar de que éste fue el espacio más importante de la ceremonia del triunfo, pues allí tuvieron lugar los ritos de juramento, unción y coronación (figura 8). El arquitecto Niccolò Palma, autor como ya se ha dicho de la mayor parte de los diseños efímeros de la ruta procesional, fue encargado por el Senado de transformar el templo «di sorte che superasse tutti i passati fasti Palermitani»²⁵. El grabado nos muestra un fragmento de la nave en el que podemos comprobar cómo a las columnas, entablamentos, arcos y cornisas del edificio se superponían las decoraciones efímeras: esculturas, pinturas, pabellones, trofeos, luces, guirnaldas, etcétera.

25. P. La Placa, 1735, p. 130 [op. cit. n. 2].

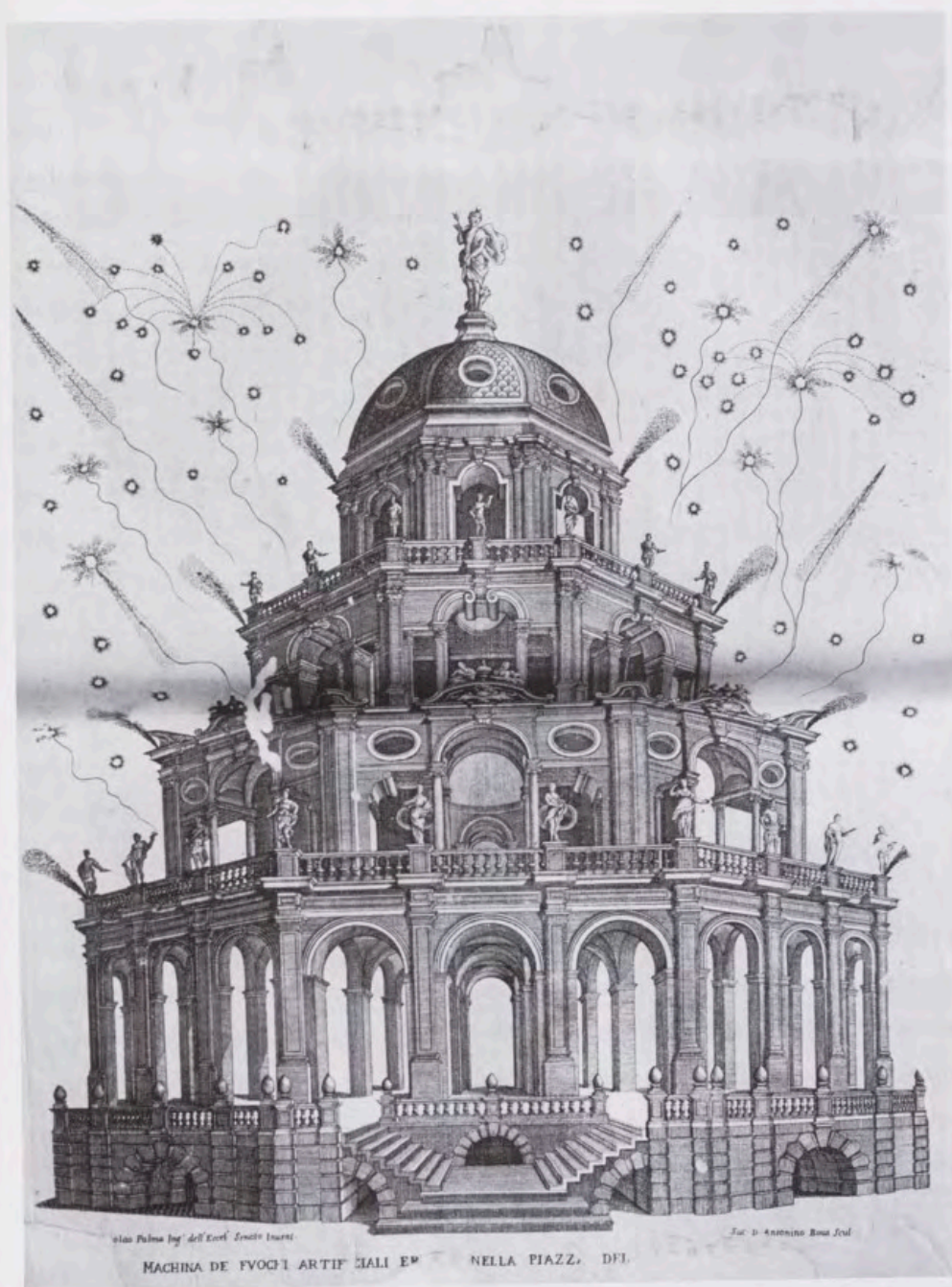


Fig. 9. Máquina de fuegos artificiales en la plaza del Palacio Real, grabado, en Pietro La Placa, *La Reggia in Trionfo*, 1736, Biblioteca Histórica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, Valencia.

Destacan los retratos de bulto redondo de los Reyes de Sicilia que habían sido uncidos y coronados en esta misma catedral durante el Medievo. Las estatuas, vestidas con corona, cetro y manto, se situaban sobre altos pedestales entre leones rampantes. Las pinturas ubicadas en las capillas laterales mostraban asimismo episodios protagonizados por la realeza insular en siglos ya lejanos. Este programa iconográfico de Reyes ungidos sicilianos se completaba con las nueve pinturas que decoraban la bóveda de la nave, y que narraban la historia del bíblico Rey David, incluida su coronación. Fenecida la línea regia normanda, La Placa explica en la relación de fiestas cómo con Felipe V regresó un Rey a Sicilia después de 315 años. Le sucedió Vittorio Amedeo de Saboya desde 1713 hasta 1725, a quien también honra el discurso simbólico de la decoración del interior de la catedral.



En la plaza del Palacio Real se dispuso una gran máquina de fuegos artificiales de planta octogonal, cinco cuerpos superpuestos, y 134 palmos de altura, pintada fingiendo mármol (figura 9). Una estampa nos permite contemplar su buena traza y un excelente manejo de la perspectiva: el primer cuerpo, de almohadillado rústico, es un basamento de sillería con arcos dovelados y escalera de acceso; el segundo, de orden dórico, una amplia sala sostenida por pilares, pilastras y arcos de medio punto, y coronada por una balaustrada rematada con 24 esculturas; el tercero, de orden jónico, muestra en cada una de sus ocho fachadas el motivo serliano del arco entre dintel, incluyendo columnas, ménsulas y óculos; el cuarto, corintio, volutas enfrentadas que forman arcos apoyados sobre pilares, y de nuevo balaustrada con esculturas, 16 en este caso; y el quinto, de orden compuesto, está cubierto con una gran cúpula rematada por una enorme escultura de la diosa Diana. La imagen grabada nos muestra el momento en que las carcasas y los cohetes surgen desde la estructura arquitectónica y estallan en el cielo. Según La Placa, se trataba de una recreación del Templo de Diana en Éfeso, una de las siete maravillas de la Antigüedad, lo que explica su sala hipóstila y las numerosas esculturas mitológicas y heroicas en las que, aunque el cronista no las identifica, podemos intuir el aliento clásico. Como el templo de Éfeso, la estructura palermitana fue consumida por las llamas.

Las doce estampas siguientes muestran los adornos de las principales casas y palacios de la Via del Cassaro, por donde debía circular la comitiva real para acceder a la catedral. En el texto de La Placa se describen las decoraciones de otros muchos edificios –iglesias, conventos, palacios–, así como nuevas máquinas efímeras, que, sin embargo, no fueron representados en imágenes, y obviamos en este breve estudio.

La primera fachada grabada corresponde al palacio de Antonino Agliata, Barón de Solanto. La fachada, estructurada mediante cinco balcones y recorrida por cuatro pilastras gigantes, se decoró con colgaduras, luces, trofeos, retratos regios sobre las ventanas y un gran dosel en el centro cobijando un retrato ovalado y pintado del nuevo monarca. El Rey aparece de medio cuerpo, bajo un cortinaje –como es de rigor en los retratos de aparato– y acompañado de un águila. La segunda fachada grabada pertenece al del Conde de Ventimiglia. Su gran palacio, con dos puertas de acceso y tres órdenes de ventanas, se adornó con colgaduras, luces, espejos y trofeos. Destaca la serie de tapices que pende de las ventanas del segundo piso con escenas de combate entre jinetes. En el centro de este piso se ubica el dosel con el retrato real. La estampa nos permite ver, frente al edificio, viandantes paseando a pie, en silla de mano o en calesa. La fachada del palacio del Príncipe de Belmonte, abierta a la calle por un pórtico y con dos pisos de ventanas, se decoró con luces, colgaduras, empresas, escudos heráldicos y el inevitable dosel con la imagen regia. La de la casa de Vincenzo Vanni también exhibió sus tres órdenes de ventanas con numerosas luces. Además, se colgaron retratos y trofeos. El dosel,

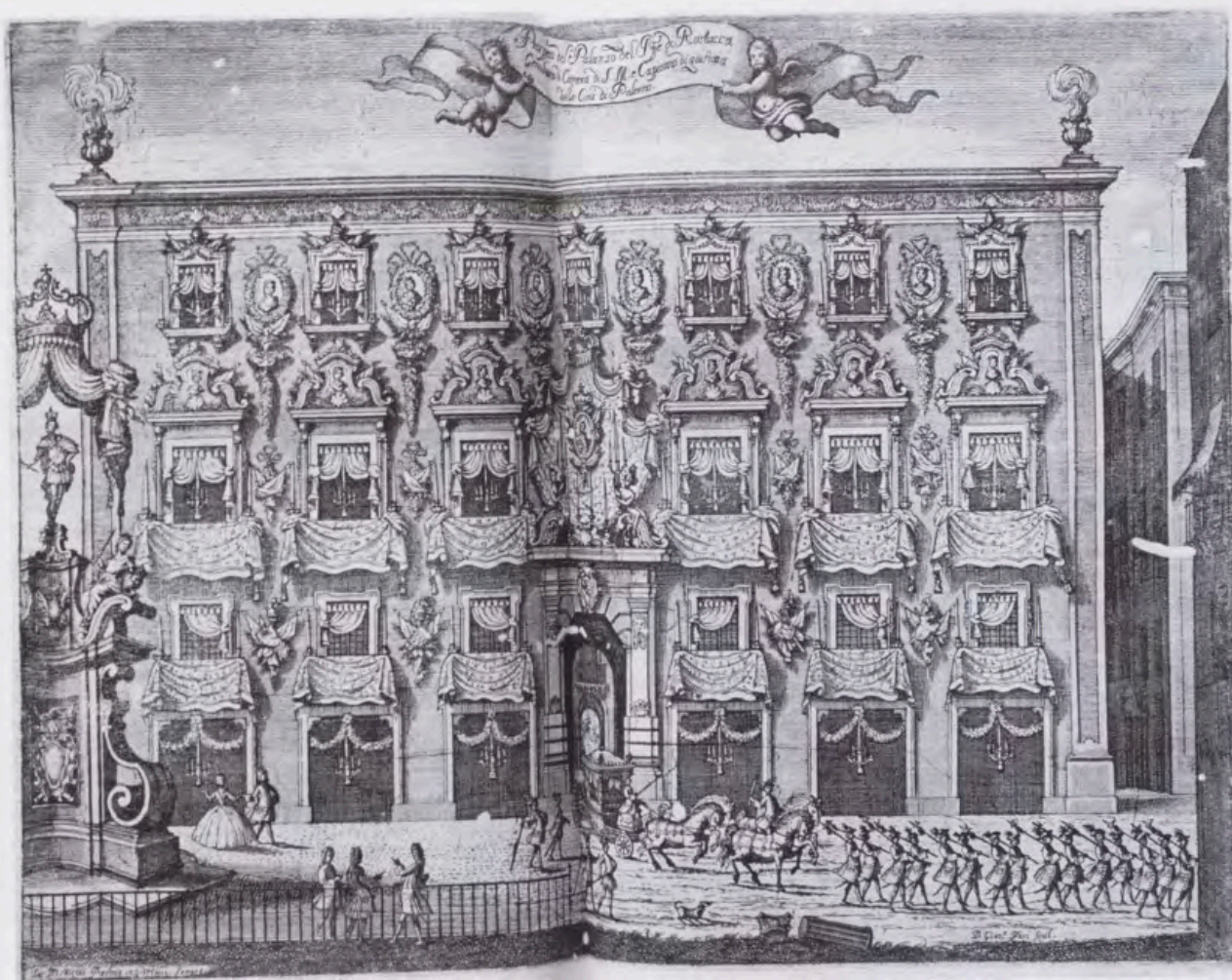


Fig. 10. Palacio del Principe de Rammacca, grabado, en Pietro La Placa, La Reggia in Trionfo, 1736, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, València.

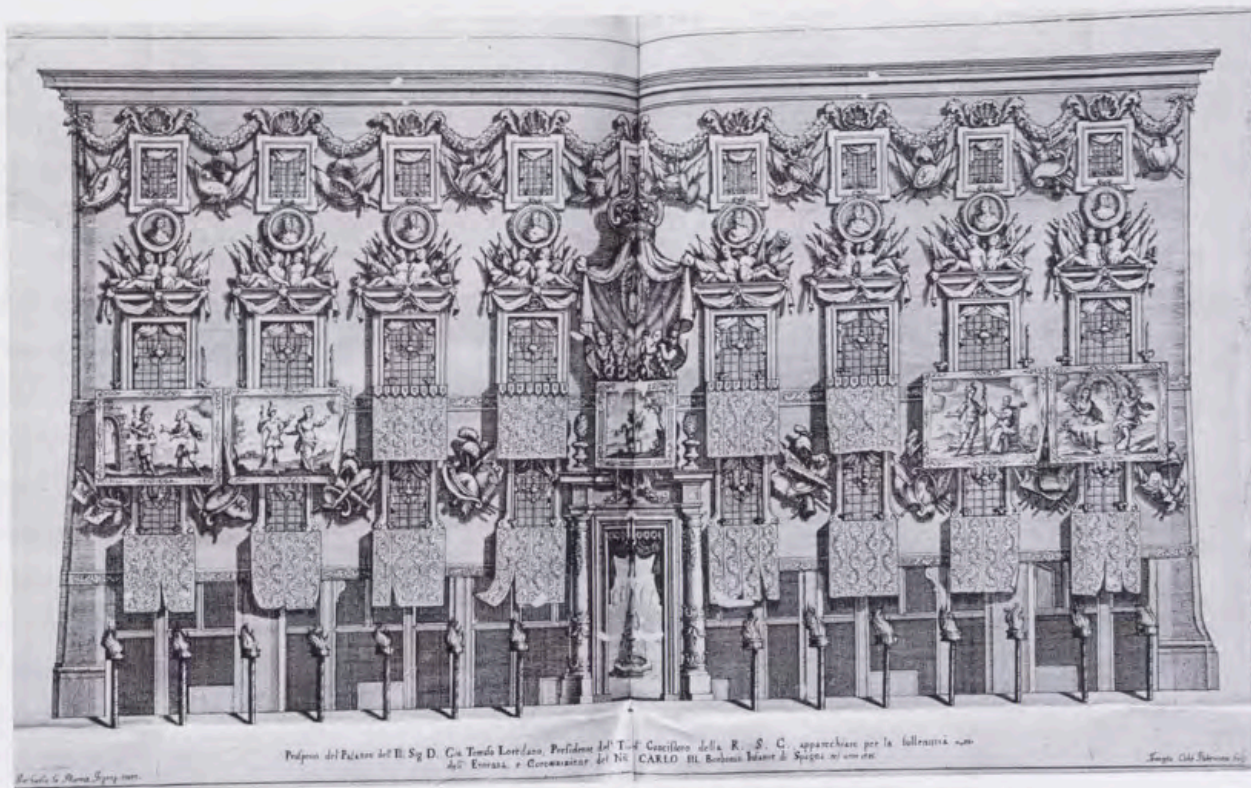


Fig. 11. Palacio de Tommaso Loredano, grabado, en Pietro La Placa, La Reggia in Trionfo, 1736, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, València.

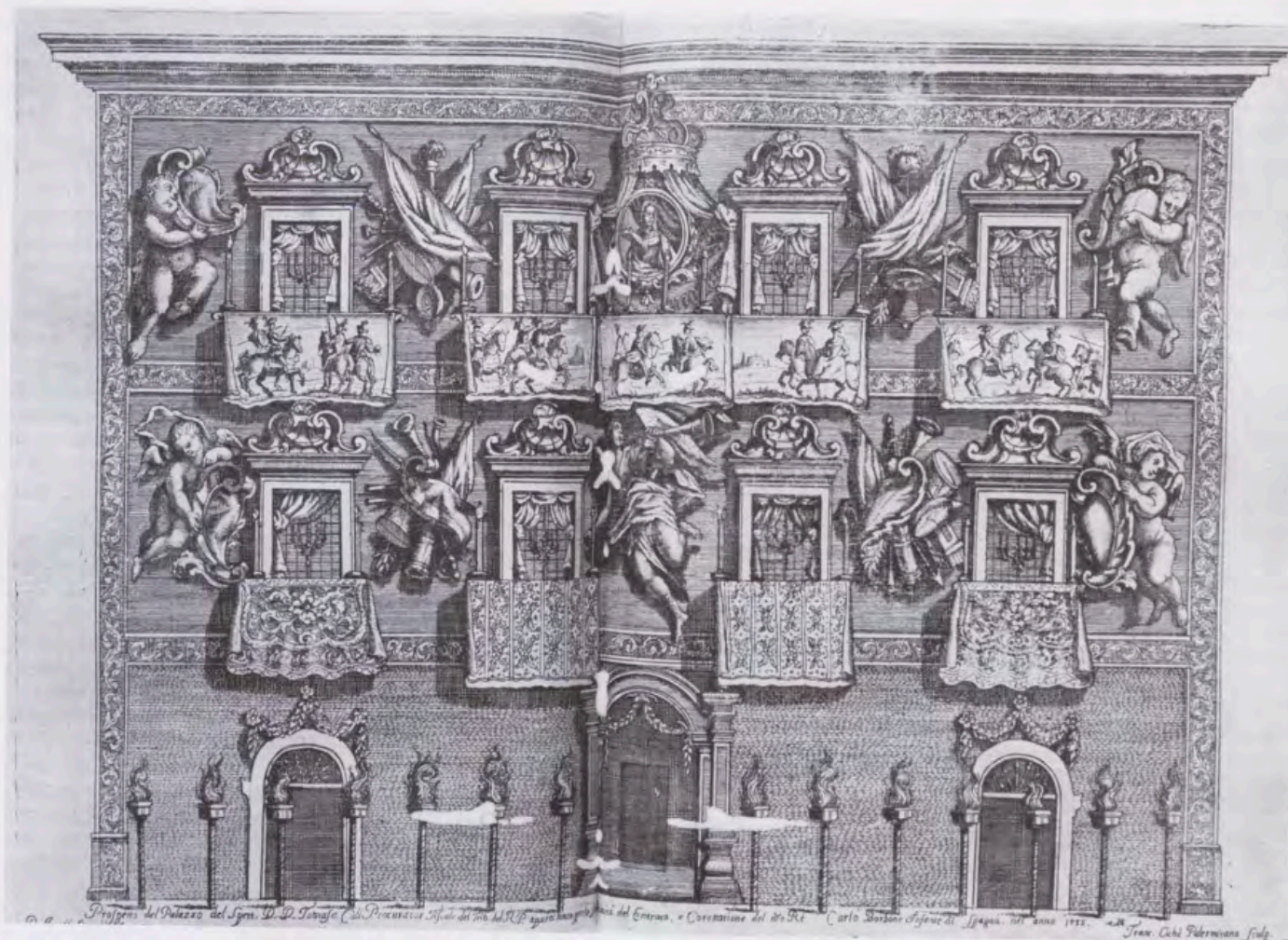


Fig. 12. Palacio de Tommaso Cali, grabado, en Pietro La Placa, *La Reggia in Trionfo*, 1736, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, València.

sostenido por angelotes, y el correspondiente retrato real, se situó justo sobre la puerta de acceso. La siguiente fachada decorada corresponde al palacio del Príncipe de Rammaca (figura 10). De nuevo ventanas y balcones aparecieron engalanados con luminarias, retratos, trofeos y guirnaldas, y de nuevo sobre la puerta de acceso encontramos el retrato del Rey Carlos, bajo dosel y rodeado de luces. La estampa nos muestra, en la calle animada por paseantes, una compañía de soldados armados de picas y una calesa, y muy cerca del edificio, sobre un alto pedestal, la escultura marmórea de Felipe V mencionada anteriormente y representada con más detalle en otra estampa. Esta segunda representación de la escultura del padre del Rey triunfante ofrece algunas variaciones con respecto a la primera; la más significativa de ellas es la desaparición del globo terráqueo y los leones ubicados antes a los pies del monarca. El frente del palacio del Príncipe de Palagonia, de menor tamaño, se decoró con luces y trofeos, y el correspondiente retrato regio bajo dosel y entre luces. La fachada del palacio de Tommaso Loredano fue, a juzgar por el grabado, de las más hermosas (figura 11). De nuevo vemos guirnaldas, trofeos, medallas plateadas, luces, colgaduras y tapices con escenas figurativas, presumiblemente

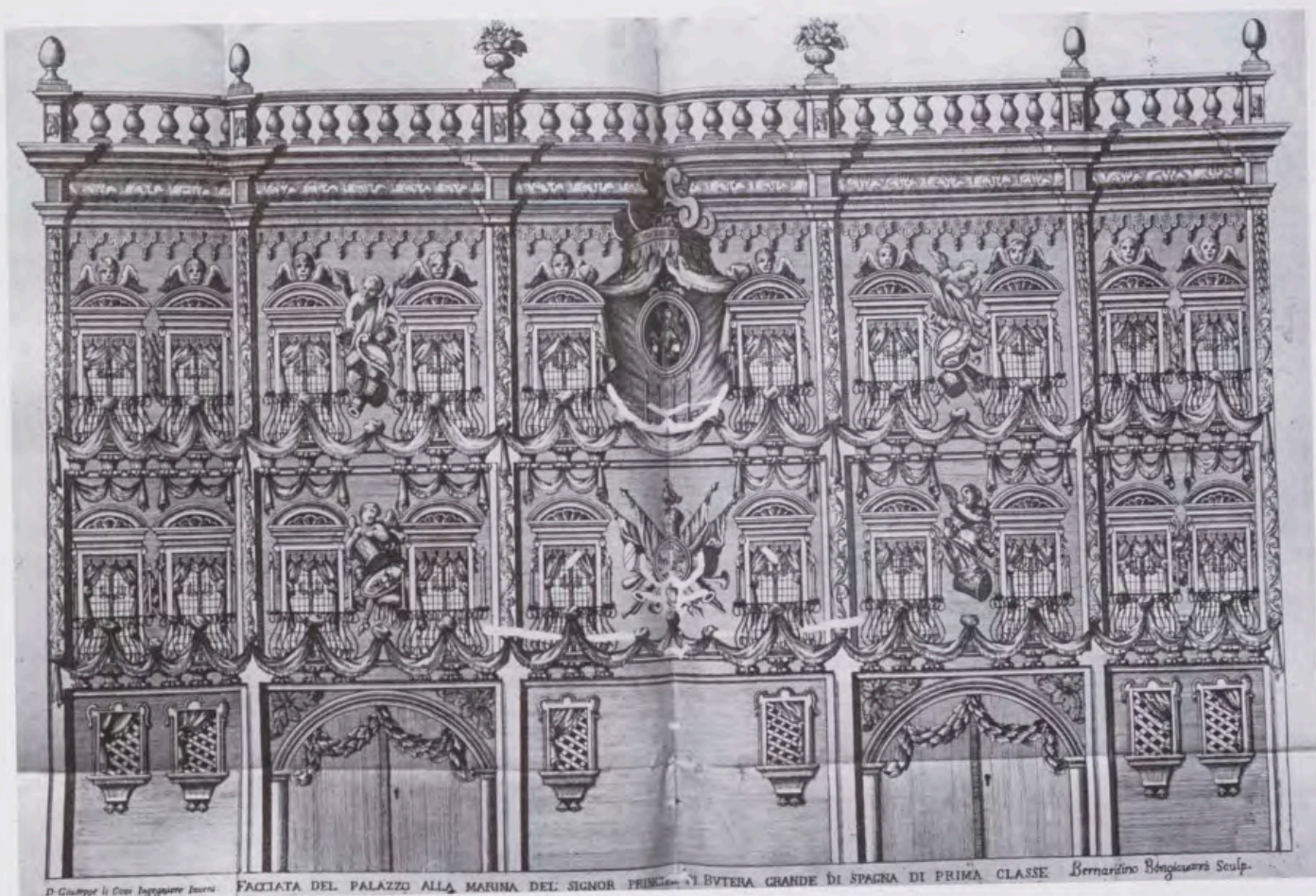
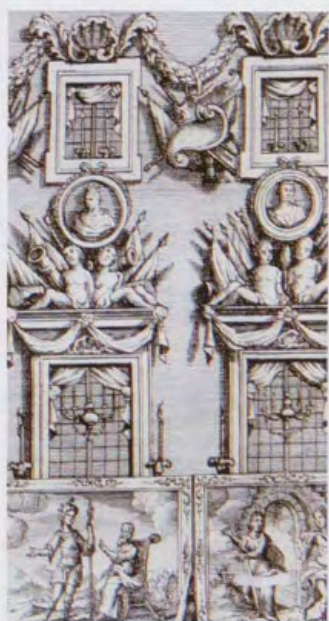


Fig. 13. Palacio del Príncipe de Butera, grabado, en Pietro La Placa, *La Reggia in Trionfo*, 1736, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, Sign. BH X-90/010, València.

mitológicas, que invaden la arquitectura. Todos estos elementos se distribuyen de manera armónica y simétrica en torno al dosel coronado e iluminado con la imagen real. Una decoración parecida ofrece la fachada del palacio de Tommaso Cali; en esta ocasión muestran los tapices escenas con jinetes, y penden del muro cinco grandes figuras: la alegoría de la Fama bajo el dosel y el retrato del Rey Carlos, y cuatro angelotes sosteniendo tarjas con empresas (figura 12). El pequeño palacio, pero de muy elegante formulación, del vicario general y párroco de la Santa Cruz, Carlo Vanni, se engalanó con las habituales luces, trofeos, empresas, pinturas y retrato regio sobre águila dorada y bajo dosel, y tenía además, como elemento curioso, una galería de rostros de reyes de perfil en las pirámides de la balaustrada efímera que envolvía la fachada. Las ventanas y la galería superior de la gran fachada del Palacio del Monte de Piedad también se decoraron con luminarias y cortinajes, y se situó sobre la puerta de acceso un retrato del Rey bajo dosel, acompañado de luces y alegorías de virtudes. La fachada del gran palacio del Príncipe de la Católica, enmarcada entre torreones almenados, añadió a los habituales cortinajes, retrato y dosel, numerosas pinturas y empresas distribuidas entre las ventanas.



Finalmente, cierra la serie de fachadas palermitanas representadas en estampa la del palacio del Príncipe de Butera, espléndidamente decorada como todas las demás con colgaduras, luces, trofeos, angelotes y el retrato del Rey Carlos bajo el dosel (figura 13). En la decoración efímera de todas las fachadas los colores predominantes fueron el oro y la plata.

Con la rutilante ornamentación de las principales fachadas de la Via del Cassaro se completaba el enorme esfuerzo que todo el pueblo palermitano, pero especialmente el Senado de la ciudad, había realizado para demostrar su fidelidad al monarca Borbón. Los arcos que cerraron la Porta Felice y los pasos de la Piazza Vigliena, las esculturas, los tapices y retratos que se colgaron de las fachadas, las estructuras triunfales erigidas por las distintas nacionalidades, vinieron sólo a adjetivar una ciudad que, por sí misma, ofrecía ya al nuevo soberano una estructura destinada a su exaltación. Desde el teatro regio de las murallas marinas, a la perspectiva controlada del vial rectilíneo al que se accedía a través de la Porta Felice, Palermo se brindaba a Carlos como una ciudad deseosa de acogerle y ensalzarle. La ciudad recordó a sus heroicos antecesores mediante efigies marmóreas y bronceas que lo acompañaban hasta la catedral, lugar principal del Reino, donde sería uncido como un ser casi divino. La capital de Sicilia se mostraba a sí misma, más que nunca, como *la reggia in trionfo*, con su Palacio y Corte engalanados para recibir al Rey que tanto había anhelado.

El jueves 30 de junio de 1735, formada la milicia urbana en dos filas a lo largo de la Via del Cassaro, desde la Porta Felice hasta la catedral, tuvo lugar la función del solemne ingreso y aclamación de Carlos de Borbón en la ciudad de Palermo. Entre los regimientos formados de las guardias italiana, valona y española, se puso en marcha la comitiva triunfal. El orden fue el siguiente: guardia italiana con tambores, servidores de librea del Rey a pie, doce pajes a caballo, guardias, diputados y oficiales del Reino, maceros, gobernadores del Banco, nobles y barones del reino a caballo rodeados de palafreneros, pajes y lacayos con libreas, banda de música del Senado, miembros del tribunal del Real Patrimonio, cuerpo eclesiástico, ministros del Sacro Consejo, maceros del Senado, Guardia Real a pie, miembros y servidores de la Casa Real, Familia Real, y finalmente el Rey Carlos de Borbón, bajo palio sostenido por seis senadores y seis oficiales del Senado. Tras el monarca, cerraban la comitiva un grupo de cortesanos, una compañía de la guardia a caballo y varias carrozas. Al lado de la playa se levantó un gran pabellón que hizo las veces de campamento real hasta el comienzo del desfile. En el mar una galea disparó sus cañones en señal de respeto. En la explanada del puerto la comitiva se puso en marcha entre una multitud de súbditos. Las murallas de la ciudad, a cuyos pies se ubicaban numerosas arquitecturas efímeras, servían como telón de fondo del cortejo; más lejos, las montañas que presiden la isla. Al rey Carlos le descubrimos en la estampa montado a caballo y bajo palio, en el momento en que acaba de cruzar el arco triunfal de Porta de' Greci, y se dirige hacia el gigantesco arco de Porta Felice.

A continuación La Placa describe el entusiasmo popular ante la comitiva regia, que desfiló hasta la catedral entre vítores y aplausos. Una vez allí tuvo lugar el ritual del juramento de lealtad a Carlos de Borbón por parte de las elites palermitanas. Seguidamente el Rey mostró su devoción ante las reliquias de Santa Rosalía. Tras días y noches jubilosos de música y luminarias, el 3 de julio tuvieron lugar las ceremonias de unción y coronación del nuevo Rey en el templo metropolitano. Para conmemorar este acontecimiento fueron encargadas una gran placa de mármol y medallas de oro y de plata acuñadas en la Ceca Real. Placa y medallas son reproducidas en estampa en la crónica de Pietro La Placa. La primera, ubicada en el Palacio del Senado, constó de una inscripción rodeada de un marco de rocalla, el águila palermitana coronada, divisas —con el águila coronando a un monarca y un navío llegando a puerto— y sirenas. Las medallas mostraban en el anverso la efigie en perfil del Rey con la inscripción «Carolo D.G. vtr.sic.et hier. regi hisp.inf. S.P.Q.P.», y en el reverso de nuevo el monarca, vestido a la romana, entregando una cornucopia frente a la fachada de Palacio, y la inscripción «MDCCXXXV». Concluidos los festejos, Carlos de Borbón embarcó en el puerto de Palermo de regreso a Nápoles, donde le esperaba, de nuevo, una capital en fiesta²⁶.



26. *Descrizione delle feste celebrate dalla fedelissima città di Napoli per lo glorioso ritorno della impresa di Sicilia della Sacra Maestà di Carlo di Borbone Re di napoli, Sicilia, Gerusalemme, nella stamperia di Felice Mosca, Nápoles, 1735.*

* Este artículo es una primera aproximación a la coronación de Carlos de Borbón en Palermo dentro de un estudio más amplio sobre la fiesta palermitana dieciochesca que está siendo desarrollado por los autores. La reproducción de estos grabados ha sido posible gracias a la colaboración del Servei de Biblioteques i Documentació de la Universitat de València, donde se encuentra depositado el documento original. El autor de las fotografías es Pablo González Tornel.

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL — SEGUNDO TRIMESTRE DE 2011

POLONIA. TESOROS Y COLECCIONES ARTÍSTICAS

Inaugurada por Sus Majestades los Reyes, la exposición *Polonia. Tesoros y colecciones artísticas*, celebrada en el Palacio Real de Madrid del 3 de junio al 4 de septiembre, organizada conjuntamente por Patrimonio Nacional y el Museo Nacional de Cracovia, y con la colaboración de la Fundación Banco Santander y de Acción Cultural Española, reúne un conjunto único de obras de arte procedentes de Polonia.

Se presenta en esta exposición, por primera vez en España, una amplia muestra del patrimonio histórico-artístico polaco centrada en los siglos XVI y XVII, el período de mayor brillantez del país. En esa época, Polonia ocupaba un territorio muy extenso, que iba desde el Báltico por el norte hasta el mar Negro por el sur.

Como en otros reinos occidentales, el mecenazgo de la Corona y de la alta nobleza desempeñó un papel esencial

en la producción artística y cultural de Polonia. Desde los reyes de la dinastía Jagellón (1386-1572), introductores del Renacimiento en el país, hasta el ilustrado Estanislao II Augusto Poniatowski (1764-1795), los monarcas impulsaron la creación artística. Por su parte, los grandes nobles terratenientes —los llamados magnates— contribuyeron de manera decisiva a configurar una identidad nacional que tuvo un importante reflejo en el arte.

En las dos primeras salas se hace un recorrido por la Polonia medieval y renacentista. La capital era entonces Cracovia, en la que florecieron la pintura, la escultura y las artes decorativas, y en especial la imaginería religiosa —de la que se expone un tipo muy singular, la Virgen abridera portátil. La nueva mentalidad del Renacimiento y los crecientes contactos culturales con Italia y los Países Bajos se reflejan en el



La dama del armiño de Leonardo da Vinci en la última sala de la exposición.



Vista de la sección dedicada a la pintura occidental en las colecciones polacas del siglo XIX.

tapiz *El Diluvio*, perteneciente a la serie sobre la historia de Noé que el rey Segismundo II Augusto encargó a un taller de Bruselas, entonces el mejor centro tapicero del mundo.

La sala III está dedicada al desarrollo de la ciencia. En 1364 se fundó la Universidad de Cracovia, la segunda más antigua de Centroeuropa tras la de Praga. En ella se formó entre otros el gran Nicolás Copérnico —se expone la primera edición de su obra fundamental, *De revolutionibus orbium coelestium*. Figuran también obras relativas a las relaciones diplomáticas entre España y Polonia, como un retrato de Juan Dantisco, embajador en la corte de Carlos V, y libros de un impresor polaco establecido en Sevilla y conocido entre nosotros como Estanislao Polono.

Con la dinastía Vasa (1587-1668) se configura en Polonia una nueva iden-

idad nacional, de la que forma parte el sarmatismo, singular fenómeno cultural basado en la creencia de que los polacos —sobre todo los nobles— procedían de los sármatas, belicosa tribu que poblaba la región en la Antigüedad. A este período corresponden las obras que se exponen en las salas IV y V. Se desarrolla entonces un gusto artístico genuinamente polaco, de fuerte influencia oriental, que se refleja sobre todo en la rica decoración, con textiles persas y turcos, de las residencias nobiliarias. Elemento esencial de la apariencia del noble sarmatista era el sable de parada, del que aquí figuran bellos ejemplos.

En la cultura sarmatista tenían gran importancia los rituales funerarios. A ellos está dedicada la sala VI, con obras como los llamados *retratos de ataúd*, manifestación artística exclusiva de la



Armadura de húsar en la sección dedicada a Juan III Sobieski y la victoria de Viena de 1683.



Epitafios y figura de la Virgen en la primera sala, destinada a las piezas de la Polonia medieval.



Escudo del Rey Juan III Sobieski, estribo del gran visir Kara Mustafá y sable, en la sección dedicada a la victoria de Viena.



Vista de la sala IX de la exposición, dedicada a la época de los Reyes sajones.

Polonia de los siglos XVII y XVIII. Destaca también un lienzo de grandes dimensiones, *Danza de la Muerte*, que es una excelente versión de un tema habitual en la época, la inevitabilidad de la muerte.

En las salas VII y VIII se rememora uno de los hechos más gloriosos de la historia de Polonia, la victoria sobre los turcos que sitiaban la ciudad de Viena en 1683, que contribuyó decisivamente a frenar la expansión turca en Occidente. El rey Juan III Sobieski, que dirigió la campaña, cobró en toda Europa una dimensión heroica que se refleja aquí en sus retratos y en diversos grabados. Además de una pieza muy evocadora de aquel episodio, un estribo que según la tradición perdió en su huida el gran visir otomano Kara

Mustafá, se expone una llamativa armadura de húsar, considerada entonces «la caballería más bella de Europa». La convicción de que la victoria de Viena se había debido a la intercesión de la Virgen dio lugar a una rica producción artística de la que es ejemplo la imagen de Nuestra Señora de Częstochowa, la «Virgen negra», con su espectacular manto de plata.

A Juan III Sobieski le sucedieron en el trono de Polonia dos príncipes sajones de la Casa de Wettin (1709-1763). Por la intervención de la nueva dinastía el arte de este período está dominado por la influencia de Francia y Alemania, aunque es también en este momento cuando se implanta la vestimenta masculina típicamente polaca, de fuerte influencia oriental. Como se puede ver



Vista de la sala dedicada a la época de los Reyes sajones.

en esta sala IX, constaba de dos prendas largas (*kontusz* y *żupan*) y un suntuoso fajín de seda bordada con hilo de oro y plata.

La sala X está dedicada al último rey de Polonia antes de la pérdida de la independencia, Estanislao II Augusto Poniatowski (1732-1798), que fue un gran protector de las ciencias y las artes, y destacado coleccionista. De mentalidad ilustrada, alentó la redacción de la Constitución del 3 de mayo de 1791 –que fue la primera carta magna moderna de Europa y la segunda del mundo tras la estadounidense. Junto a retratos del monarca se exponen obras que reflejan aquel

período del arte polaco, más sintonizado que nunca con las corrientes de Europa occidental.

La última sala está dedicada a la pintura occidental en las colecciones polacas del siglo XIX. Estanislao II Augusto Poniatowski fue un gran coleccionista de arte, faceta en la que le emularon muchos miembros de la aristocracia polaca. Llegó a poseer unas 2.300 pinturas, entre las que figuraban numerosas obras maestras de artistas occidentales, como la *Niña en un marco* de Rembrandt. Pero la pieza estrella de esta sala, y de toda la exposición, es sin duda la *Dama del armiño* de Leonardo da Vinci, procedente de la Fundación



Porcelana y fayenza de la época del Rey Estanislao II Augusto Poniatowski.

Czartoryski de Cracovia. Es una ocasión única de contemplar en España una de las escasas pinturas indiscutidas del gran maestro italiano. La joven es retratada de medio perfil, girando la cabeza hacia su izquierda, en un leve movimiento espiral que aporta a la figura un dinamismo sereno. El domi-

nio del dibujo y el empleo de una única fuente de luz, permiten resaltar las zonas más próximas al foco y acentuar el relieve. La gradación en el uso del color en un sfumato característico del artista, contribuye a la tridimensionalidad de la figura y la representación del espacio.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2011

PREMIOS

FINA GARCÍA MARRUZ, GANADORA DEL PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

La poeta cubana Fina García Marruz ha sido galardonada con el XX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, organizado por Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca. Este premio tiene por objeto reconocer el conjunto de la obra de un autor vivo que por su valor literario constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común de Iberoamérica y España.

García Marruz, quien posee importantes premios, como el Nacional de Literatura de Cuba, es la tercera mujer que ha obtenido el *Reina Sofía*, tras la portuguesa Sophia de Mello Breyner (2003) y la peruana Blanca Varela (2007).

XXIII VELADA POÉTICA EN LA VOZ DE SUS AUTORES

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró la XXIII edición de la *Velada Poética en la Voz de sus Autores*, que forma parte del *Premio de Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*. En dicho acto, que tuvo lugar en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, intervinieron los

poetas Francisco Brines, galardonado en 2010 con el *Premio Reina Sofía*, Antonio Cabrera, Vicente Gallego y Carlos Marzal. La lectura de poemas se alternó con la actuación musical de la arpista Susana Cermeño.

XX CONCURSO DE PINTURA INFANTIL Y JUVENIL DE PATRIMONIO NACIONAL

Presidida por Su Alteza Real la Infanta Doña Elena, la entrega de premios de la XX edición del concurso de pintura infantil y juvenil se celebró en el Palacio Real de El Pardo. El tema del certamen son los monumentos, jardines históricos o fuentes en los Reales Sitios repartidos por la geografía española. El concurso está dirigido a los alumnos de los centros escolares del territorio nacional. Tras la entrega de premios tuvo lugar un concierto de música barroca a cargo del grupo Zarabanda.

MÚSICA

CONCIERTOS DE MÚSICA DE CÁMARA

El Cuarteto Arriaga, con los Stradivarius de la colección palatina, ofreció un concierto en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid dedicado al ámbito universitario. Se tocaron piezas de Juan Crisóstomo de Arriaga, Fernando Remacha, Jesús Guridi y Eduardo Toldrá.





El prestigioso cuarteto checo Prazak, con los Stradivarius de la colección palatina, ofreció un concierto en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Se tocaron piezas de Mozart, Dvorák y Beethoven.

XVI CICLO DE MÚSICA ESPAÑOLA LOS SIGLOS DE ORO

El XVI ciclo *Los Siglos de Oro* se inició en abril con los conciertos de la orquesta barroca Ensemble Zefiro y el clavecinista Nicolau de Figueiredo, celebrados respectivamente en la iglesia del Real Monasterio de Santa Isabel y en el Salón de Tapices del Monasterio de las Descalzas Reales, y dedicados al tercer centenario del nacimiento de Bárbara de Braganza. En ambos conciertos se ejecutaron piezas de Domenico Scarlatti.

CONCIERTO DE MÚSICA CORAL

En colaboración con la Embajada de la República Federal de Alemania, tuvo lugar en abril en la Iglesia Vieja del Real Monasterio de El Escorial un concierto de música coral a cargo del Coro de Cámara de la Catedral de Colonia. En él se interpretaron obras, entre otras, de Orlando di Lasso, Tomás Luis de Vitoria, Johann Sebastian Bach y Johannes Brahms.

MÚSICA ANTIGUA ARANJUEZ

La XVIII edición del Festival *Música Antigua Aranjuez*, organizado por

Patrimonio Nacional en colaboración con el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y el Ayuntamiento de Aranjuez, contó con la participación, entre otros, de la Capella de Ministrers, Marta Almajano, el cuarteto Berliner Streichquartett o Nicolas Achten. Los conciertos se han celebrado en la Capilla del Palacio Real y en el Jardín del Príncipe.

PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, y con motivo de la XXIII edición del ciclo *Primavera Musical en Palacio*, la Unidad de Música de la Guardia Real realizó durante el mes de mayo una

serie de conciertos frente al Palacio Real de Madrid y en el Real Sitio de Aranjuez.

CONCIERTO EN EL PALACIO REAL DE EL PARDO

En colaboración con la Embajada de Alemania, tuvo lugar en mayo en el Palacio Real de El Pardo, en el marco del «Espacio de encuentro hispano-alemán 2011», un concierto a cargo del Ensemble Madrid-Berlín, uno de los grandes proyectos de la Sociedad Filarmónica de Berlín.

MÚSICA EN LA ALMUDAINA

En colaboración con el Cabildo de Gran Canaria, el Gobierno de Canarias y Sa Nostra Caixa de Balears, Patrimonio Nacional organizó en el mes de junio el concierto extraordinario *Música en La Almodaina*, a cargo de la Joven Orquesta de Gran Canaria. El programa incluyó obras de Antonio Salieri, Carl Maria von Webber y Ludwig van Beethoven.

CONFERENCIAS

POLONIA. TESOROS Y COLECCIONES ARTÍSTICAS

Con motivo de la exposición *Polonia. Tesoros y colecciones artísticas*, se ha celebrado en el mes de junio un ciclo de conferencias en el Palacio Real de Madrid a cargo de especialistas polacos para profundizar en el estudio de la historia y el arte de aquel país.



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2011

VISITA OFICIAL DE SS.AA.RR. EL PRÍNCIPE DE GALES Y LA DUQUESA DE CORNUALLES



LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS, el Príncipe de Gales y la Duquesa de Cornwallles, durante el recibimiento en el Palacio de El Pardo.

VISITA OFICIAL DE SUS EXCELENCIAS EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA Y LA SEÑORA DE SANTOS



LOS REYES y el Presidente Santos y su esposa, antes del almuerzo en el Palacio Real.

ALMUERZO OFRECIDO A UNA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO DE LAS LETRAS, CON OCASIÓN DE LA CONCESIÓN DEL PREMIO CERVANTES 2010



LOS REYES y los Príncipes saludan a Ana María Matute.

REUNIÓN DE LA VI COMISIÓN DELEGADA DE LA FUNDACIÓN PRÍNCIPE DE GIRONA



Fotografía de grupo, con los Príncipes, los miembros de la Comisión Delegada y del Consejo Asesor, así como jurados y galardonados de los Premios Impulsa.