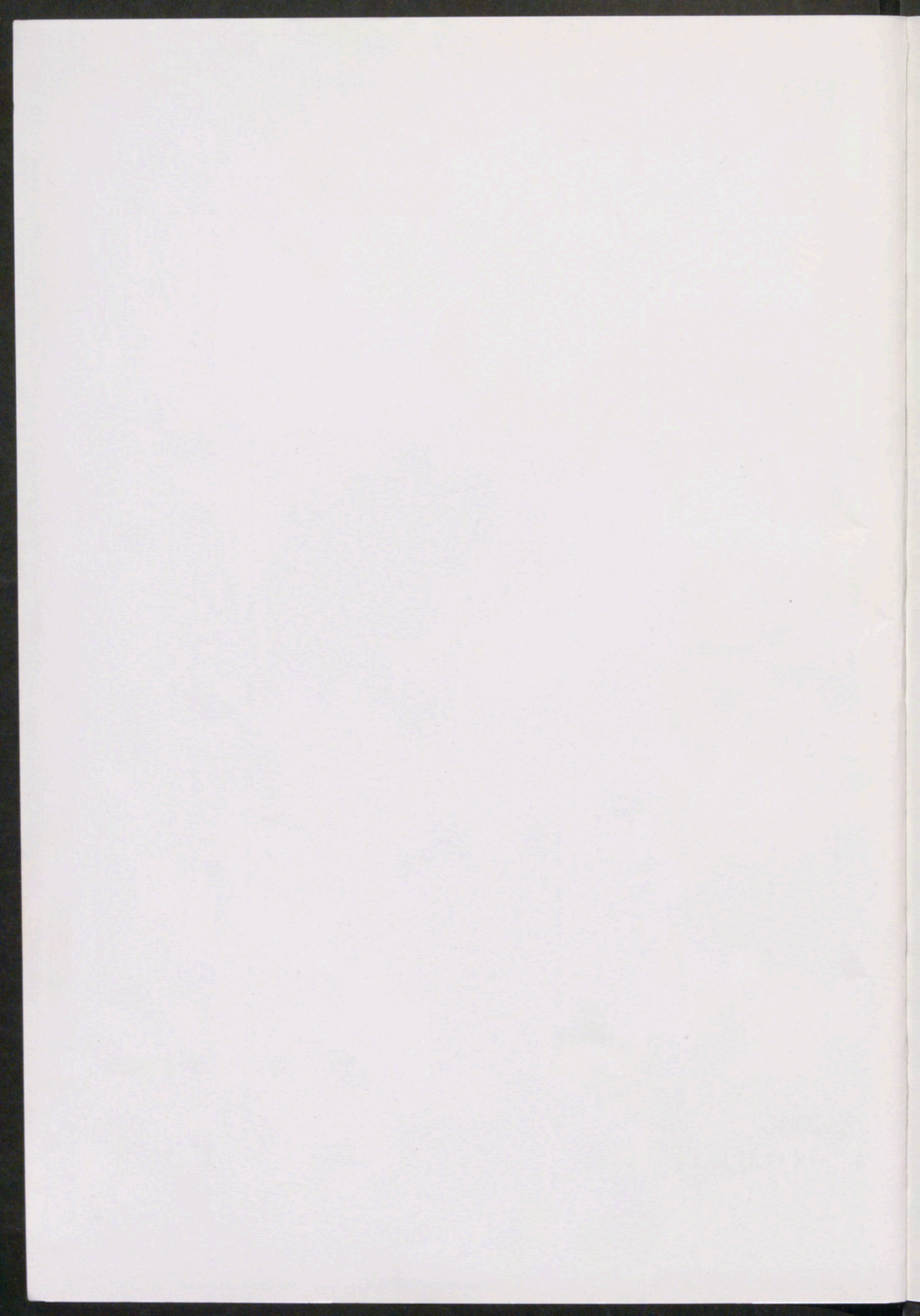


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIX N° 191 PRIMER TRIMESTRE DE 2012 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





R. 42167 XII/1

RS

Reales Sitios

AÑO XLIX N° 191 PRIMER TRIMESTRE DE 2012



Bóveda de la sacristía del Real Monasterio de Santa Clara, Tordesillas (Valladolid), Patrimonio Nacional.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

José Rodríguez-Spiteri Palazuelo

Gerente

Alicia Pastor Mor

Vocales

María del Carmen Iglesias Cano

José Manuel Romero Moreno

Luis Reverter Gelabert

Mateo Isern Estela

María Rosario Pablos López

José María Lassalle Ruiz

Jaime Pérez Renovales

Carlos San Basilio Pardo

Ana María Botella Serrano

José Luis Fernández-Quejo del Pozo

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

Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIX Nº 191 PRIMER TRIMESTRE DE 2012

4

MIGUEL RUIZ CABRERA

El tesoro de Guarrazar en el Palacio Real: historia y documentos

En este artículo se reconstruye por vez primera la azarosa historia de la parte del tesoro de Guarrazar, obra fundamental de la orfebrería visigoda, que se custodia en el Palacio Real de Madrid. El autor se apoya para ello en documentación del Archivo General de Palacio y de otras fuentes archivísticas.



22

ÁLVARO FERNÁNDEZ DE
CÓRDOVA MIRALLES

Las divisas del rey: escamas y ristres en la corte de Juan II de Castilla

Ristres, escamas y llamas de fuego son algunas de las extrañas marcas que Juan II (1405-1454) hizo grabar en enseñas, edificios y objetos suntuarios elaborados durante su reinado. Este artículo es una primera aproximación al origen, el significado y los usos políticos de las divisas del padre de Isabel la Católica.



38

PABLO GÁRATE
FERNÁNDEZ-COSSÍO

La Torre Nueva del palacio de Valsáin

Se estudia exhaustivamente en este artículo la Torre Nueva de la Casa del Bosque de Segovia, como se conocía en el siglo XVI al palacio de Valsáin. Este conjunto palacial fue una de las iniciativas más personales y queridas del joven Felipe II, y un campo de experimentación conceptual, formal y constructiva.



54

LOLA LÓPEZ DE ESPINOSA

El conjunto neogótico de San Lorenzo y los artesanos que lo realizaron

Sobre la base del estudio de una amplia documentación, se analiza en este artículo uno de los ejemplos más singulares de la afición y el gusto de Fernando VII por los muebles, el espléndido conjunto neogótico que se halla en la Sala de Audiencias del palacio de San Lorenzo de El Escorial.



68

Notas y Documentos

HELENA PÉREZ
GALLARDO

Fotografías del vizconde de Dax en Patrimonio Nacional

77

Crónica Cultural

79

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
María Dolores López Marín
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 E IMPRESIÓN: Agencia Estatal
Boletín Oficial del Estado

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

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

NIPO: 006-12-004-6
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64
ISSN: 0486-0993

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

EL TESORO DE GUARRAZAR EN EL PALACIO REAL: HISTORIA Y DOCUMENTOS

Miguel Ruiz Cabrera

Patrimonio Nacional

En 2011 se cumplen 150 años del ingreso en el Palacio Real de Madrid de parte del tesoro visigodo de Guarrazar, hallado a finales de 1858 en las proximidades de Guadamur (Toledo). El tesoro se componía de dos lotes de coronas y joyas, el primero de los cuales fue adquirido ilegalmente por el gobierno francés y enviado inmediatamente al Museo Cluny de París en 1858. Posteriormente, el segundo lote fue donado a la reina Isabel II en 1861 y desde entonces se custodia en el Palacio Real constituyendo, hasta el regreso al Museo Arqueológico Nacional de Madrid en 1940 de seis de las coronas de Cluny, la única parte del tesoro que pudo ser contemplada en España¹. Este artículo pretende reconstruir la azarosa historia del tesoro de Guarrazar en el Palacio Real con ayuda de la documentación del Archivo General de Palacio principalmente, y de otras fuentes archivísticas.

EL HALLAZGO DEL TESORO DE GUARRAZAR

Según Juan de Dios de la Rada y Delgado², en el paraje conocido como Las Huertas de Guarrazar, a 2 km del pueblo de Guadamur (Toledo), unas fuertes arroyadas provocadas por una tormenta dejaron al descubierto en agosto de 1858 algunas tumbas cubiertas de lajas de piedra y removieron una losa cuadrilonga que tapaba una hoya revestida de hormigón romano. Poco después, por un camino vecino que conducía de Guadamur a Toledo, pasó casualmente un matrimonio de labriegos, Francisco Morales y María Pérez, que vieron brillar algo en el interior del hueco entreabierto, descubriendo lo que guardaba la sepultura: coronas y cruces de oro cuajadas de piedras preciosas y perlas, con colgantes de pedrería. Tras reunirlo todo se lo llevaron a su casa.

Al mismo tiempo, Domingo de la Cruz, otro labriego dueño de una finca próxima, acudió a examinar el sitio al día siguiente, hallando un segundo hoyo cubierto asimismo con una losa que contenía un segundo conjunto del tesoro. De la Cruz, que según confesaría más tarde, encontró coronas, cruces y cinchos de oro así como una paloma adornada con piedras preciosas, también recogió el botín que escondió en una tinaja en su casa.

1. Con excepción de los brazos de una gran cruz procesional, que se halla en el Museo Arqueológico Nacional desde 1860.

2. J. de D. de la Rada y Delgado, «Coronas de Guarrazar que se conservan en la Armería Real de Madrid», *El Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1874, vol. III, p. 113.



Fig. 1. Corona del abad Teodosio, segunda mitad del siglo VII, Palacio Real de Madrid, Inv. n° 10012363, Patrimonio Nacional.

Tanto Francisco Morales como Domingo de la Cruz, cada uno por su lado, empezaron a deshacer las alhajas y a vender sus partes y fragmentos a plateros toledanos. Francisco Morales, en particular, contactó pronto con Adolfo Herouart, profesor de francés en el Colegio General Militar de Toledo que era muy aficionado a las antigüedades. A su vez, Herouart contactó en Madrid con el diamantista José Navarro, que rápidamente vio las posibilidades de reconstrucción de las joyas y que tras, recorrer las joyerías toledanas, consiguió reunir y dar forma a ocho coronas y seis cruces, adornadas con sus respectivas pedrería y pinjantes. Pagó a Herouart la suma de 72.400 reales por las joyas y en enero de 1859 marchó con las alhajas a París para negociar su venta al gobierno francés. Por su parte, Herouart consiguió dar apariencia



legal al descubrimiento al hacerse con la propiedad de la finca donde apareció el tesoro.

José Navarro, una vez en París, depositó las coronas en el Museo de Cluny, que albergaba una importante colección de objetos de la Edad Media, y se iniciaron los trámites para su adquisición por el gobierno francés. Allí se consiguió ordenar con coherencia las letras pendientes de la corona principal, que José Navarro no había logrado colocar correctamente, y se fijó la leyenda «† RECCESVINTVS REX OFFERET». Con ello creció el interés despertado por aquellas alhajas, al ponerse de manifiesto que una al menos era una ofrenda del rey visigodo Recesvinto y, en cierto modo, fechaba el conjunto en el siglo VII. La noticia de la venta se recibió en España con estupor, y la prensa nacional la difundió preguntando al gobierno cómo era posible «que joyas históricas extraídas de nuestro suelo fueran a enriquecer museos extranjeros»³.

Finalmente, y siguiendo la investigación de los acontecimientos realizada por Luis Balmaseda, se sabe que el gobierno español decidió reclamar al francés las coronas y cruces depositadas por Navarro en París. El proceso duró desde el 12 de marzo de 1859 hasta el 30 de marzo de 1861, pero parece que las gestiones se prolongaron, ya con más lentitud, hasta el final del reinado de Isabel II. El 18 de marzo de 1859 Alejandro Mon, embajador de España en París, escribió a Madrid comunicando la decisión verbal del emperador Napoleón III: España debía demostrar judicialmente que había habido hurto o violación de derechos en la adquisición de las coronas; solamente entonces se devolverían al Estado español.

El 25 de marzo de 1859, el Ministerio de Fomento remitió una Real Orden al fiscal de la Audiencia de Madrid para que el juzgado de primera instancia de Toledo abriese una investigación en Guadamur y Toledo sobre la cuestión, e interrogase a los vecinos y plateros implicados. En Guadamur fueron interrogados, en el juzgado allí constituido, los primeros testigos: Domingo de la Cruz, descubridor del segundo lote del tesoro, negó rotundamente haber encontrado y vendido en Toledo alhaja ninguna, testimonio luego refutado por el teniente de alcalde del pueblo. Finalmente, y tras muchas vicisitudes, la vía judicial quedó agotada, sin conseguirse ninguna sentencia contra Herouart, dueño de la finca donde apareció el tesoro.

La reclamación al gobierno francés perdió fuerza con la adquisición de otra parte del tesoro por la reina Isabel II, y quedó definitivamente olvidada tras la caída de la monarquía en 1868⁴.

LA DONACIÓN A LA REINA ISABEL II

La historia de las joyas del segundo hallazgo, objetivo principal de este artículo al ser las que ingresaron en el Palacio Real, puede calificarse igualmente de novelesca.

3. L. Balmaseda, «Los avatares del Tesoro de Guarrazar», en *El Tesoro visigodo de Guarrazar*, CSIC, Madrid, 2001, pp. 67-78.

4. *Ibidem*, pp. 71-74.



Fig. 2. Cruz de Lucecio, anverso, segunda mitad del siglo VII, Palacio Real de Madrid, Inv. n° 10012362, Patrimonio Nacional.

Domingo de la Cruz, autor de su descubrimiento, negó todo en los interrogatorios judiciales: no había hallado nada y nada había vendido. En realidad, había ido destruyendo joyas y enajenándolas en Toledo, igual que Morales, pero de modo intermitente y durante un período más prolongado⁵.

Finalmente, persuadido por su tío Juan Figueroa, maestro de escuela de Guadamur, de que la mejor salida que podía dar a las joyas que aún conservaba era regalárselas a la reina, Domingo de la Cruz se presentó en Aranjuez, donde pasaba su jornada de verano Isabel II, en la mañana del 19 de mayo de 1861, acompañado por su tío, y ambos mostraron a la reina la corona votiva del abad Teodosio (figura 1) y la cruz de chapa de oro de Lucecio (figura 2)⁶.

A tenor de lo expuesto por Juan de Dios de la Rada, «quedó entusiasmada la Reina al ver que la Providencia ponía en sus manos nuevos objetos del

5. *Ibidem*, pp. 76-77.

6. J. de D. de la Rada y Delgado, 1874, p. 114 [*op. cit.* n. 2].



anhelado tesoro, y presumiendo con atinada perspicacia, que el labrador o el maestro debían ocultar otros objetos, llamó al activo Secretario de la Intendencia, Antonio Flores, encargándole pasase a la aldea de Guadamur en busca de cuanto pudiera encontrarse de los restos del tesoro visigodo»⁷.

El éxito de esta comisión fue mayor del esperado, pues Flores consiguió que Domingo de la Cruz presentase a la reina, en un nuevo viaje a Aranjuez el 24 de mayo, todo lo que aún guardaba de su hallazgo, cuya pieza capital era la corona de Suintila (figura 3). Fue entonces cuando Flores «supo con dolor que entre los objetos fundidos por los plateros toledanos se hallaba un copón de oro de sagradas formas, con forma de paloma lleno de ricas labores y piedras preciosas», según se desprende de una noticia del momento inserta en la *Gaceta de Madrid*⁸. Adquirió entonces, además de noticias y circunstancias sobre el tesoro, un trozo de piedra con labores de época visigoda, en realidad parte del friso de la iglesia visigoda de Guarrazar que todavía se conserva hoy en día en el Palacio Real⁹.

Domingo de la Cruz recibió por la entrega del tesoro una recompensa de 40.000 reales y una pensión anual vitalicia de otros 4.000. Por Real Orden de la Intendencia de 31 de mayo de 1861 le fue concedida la pensión anual «A D. Domingo de la Cruz. Deseando Su Majestad la Reina Nuestra Señora (que Dios guarde) recompensar la honradez con que usted ha procedido presentando espontánea y generosamente algunos objetos del tesoro religioso de Guarrazar procedente de las monarquías visigodas, se ha servido mandar que sin perjuicio de la cantidad que desde luego se ha entregado a usted por la Real Tesorería disfrute la pensión vitalicia de 4.000 reales anuales»¹⁰.

También se conserva en el Archivo General de Palacio el libramiento de pago de la gratificación de 40.000 reales: «la Tesorería General de la Real Casa y Patrimonio de Su Majestad entregará a D. Domingo de la Cruz y en su nombre a D. Juan Figueroa la cantidad de 40.000 reales de vellón que en cumplimiento de Real Orden de 9 del actual se libra como gratificación por las coronas y objetos procedentes del tesoro religioso de las monarquías visigodas, hallado en Guarrazar» (figura 4)¹¹. Es decir, tanto la gratificación como la pensión anual fueron concedidas con bastante celeridad, apenas veinte días después de la primera visita del labrador a la reina en Aranjuez.

Ya en la *Gaceta* del 11 de junio de 1866 se publicaba que la reina, «deseosa de dar a conocer las coronas y cruces que acaba de adquirir procedentes del tesoro de Guarrazar, ha permitido que se copie para la “Colección de monumentos históricos de España” y para el “Museo Universal” y además se han sacado fotografías en varios tamaños que se encontrarán desde mañana en la librería del señor Moro»¹². De esta manera se pudieron ver en estas dos publicaciones nacionales las primeras imágenes de las coronas, meses antes de su exhibición pública en noviembre de 1861 en la Armería Real (figura 5).

Una vez en el Palacio Real, y siguiendo el relato de De la Rada¹³, las joyas pasaron al despacho que en el mismo tenía Antonio Flores, donde fueron exa-

7. *Ibidem*, p. 115.

8. *Gaceta de Madrid*, n.º 163, Madrid, 1861, p. 3.

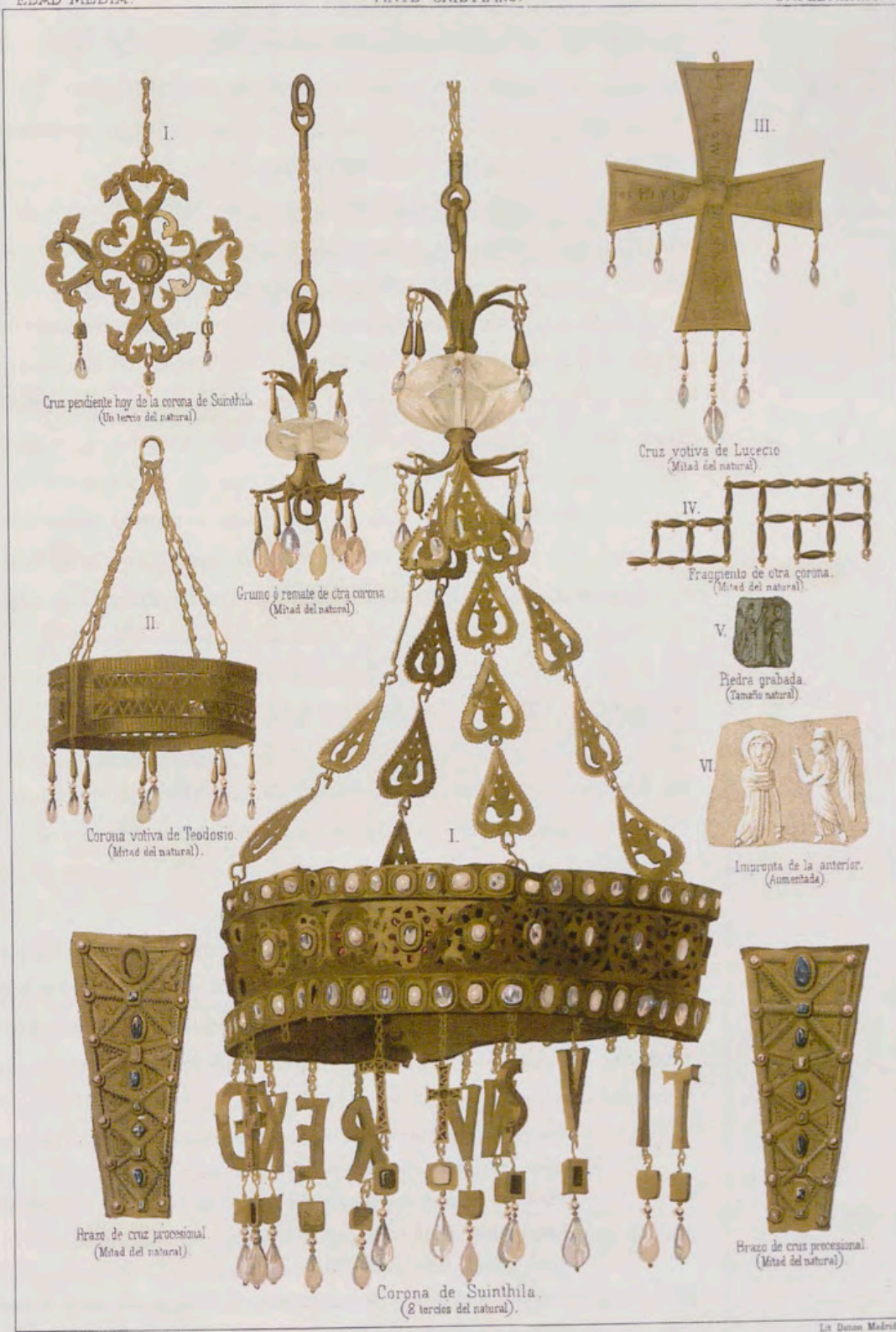
9. PN, Inv. n.º 10001863.

10. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Regist., 2492.

11. AGP, Admva., caja 5752; AGP, Regist., 2029.

12. *Gaceta de Madrid*, n.º 162, Madrid, 1861, p. 2.

13. J. de D. de la Rada y Delgado, 1874, p. 115 [op. cit. n. 2].



CORONAS Y OTROS OBJETOS DEL TESORO DE GUARRAZAR,
que se conservan en Madrid.

Fig. 3. F. Aznar, Coronas y otros objetos del Tesoro de Guarrazar que se conservan en Madrid, litografía publicada en J. de D. de la Rada y Delgado, «Coronas de Guarrazar que se conservan en la Armería Real de Madrid», en El Museo Español de Antigüedades, Madrid, 1880, RB, Madrid, Patrimonio Nacional.



minadas por los académicos Amador de los Ríos y Pedro Madrazo, quienes ordenaron y suplieron las letras colgantes de la corona de Suintila, mal colocadas probablemente por De la Cruz.

La dedicatoria la componían 22 letras más la cruz del inicio, de las que faltaban casi la mitad. Partiendo de las anillas intactas, lograron recuperar el nombre del donante en su forma latinizada: «VINTHILANUS». De las dos cruces pendientes, casi iguales y parcialmente conservadas, aconsejaron rehacer una sola más completa, sacrificando el centro de la otra.

Con el lote también llegó una gran esmeralda con la escena de la Anunciación tallada en hueco y con una minúscula púa de oro incrustada (figura 6), así como gran cantidad de zafiros y perlas sueltas.

El variado estado de conservación del lote de Domingo de la Cruz refleja el proceso de destrucción a que estaban condenadas las alhajas en manos de su dueño, proceso que se detuvo al donar el conjunto a la reina: la cruz de Lucecio y la corona de Teodosio se hallaban intactas; la corona de Suintila había comenzado a sufrir su desintegración por el arranque de los pinjantes que sostenían las letras; de otras alhajas, como la corona reticulada, solo restaba la mitad, y de otra corona, que debía de ser semejante a la de Suintila, tan solo quedaba la macolla o florón de donde partían las cadenas que la sustentaban.

EL TESORO, EN EL PALACIO REAL

El depósito del tesoro en el Palacio Real respondía según el ministro de Fomento, marqués de Corvera, al deseo de que se encontrara «en un marco adecuado, símbolo de nuestras tradiciones y nuestras glorias, mientras exista la monarquía»¹⁴.

Las alhajas se depositaron en un primer momento en el Archivo General de Palacio, a cuyo frente estaba a la sazón José de Güemes, hasta que por Real Orden de 29 de noviembre de 1861 se remitieron a la Real Armería para su custodia y conservación, donde permanecerían hasta la Guerra Civil, acompañadas del siguiente inventario valorado¹⁵:

- Una corona grande con cadenas de oro con peso de 39 onzas. 4040 reales
 - Varios granos de aljófár y perlas 3300 reales
 - Una cruz de oro que pende del centro de la corona anterior por una cadena de igual metal 3707 reales
 - Varios granos de aljófár 600 reales
 - Una coronita de oro con colgantes ofrecida por el Abad Theodosio que pesa 3 onzas y un adarme 1102 reales y el aljófár vale 120 reales
 - Una cruz de chapa de oro con colgantes . Pesa el oro 1 onza y 13 Adarmes. 653 reales
- Y el aljófár vale 120 reales
- Un trozo de corona con colgantes. Pesa el oro 8 onzas y 2 adarmes 2970 rls
 - Un remate de corona con una cadena también de oro cuyo peso es de 5 onzas y 3 adarmes 2070 reales
- Y vale el aljófár 120 reales

14. J. Lázaro, «El robo de la Real Armería y las coronas de Guarrazar», *La España Moderna*, Madrid, 1925, p. 22.

15. AGP, Admva., caja 25032, expdte. 39; AGP, Histórica, caja 308, expdte. 83.



INTENDENCIA GENERAL DE LA REAL CASA Y PATRIMONIO.

La Tesorería general de la Real Casa y Patrimonio de
S. M. entregará á D. Domingo de la Cruz y
en su nombre á D. Juan Figueroa
la cantidad de ~~cuarenta mil reales~~.

que en cumplimiento de Real orden de 9 del actual se le libra como gratificación por las coronas y objetos procedentes del Tesoro Religioso de las Monarquías visigodas, hallada en Guarrazar.

Cuya cantidad en virtud de este libramiento, con la toma de razón de la Comedoría de libros de la Real Casa y el recibo del interesado, le será de abono en la data de sus cuentas Palacio 10 de junio de 1861.

El Intendente:

Juan de H...

Son Rs. ~~40,000~~

Comisario al ul. g.º

Do. Cortes

Recibi

Juan Figueroa

Contado en Comedoría al ul. 748

Fig. 4. Libramiento de pago por valor de 40.000 reales a favor de Domingo de la Cruz, como recompensa por la donación de diversas piezas del tesoro de Guarrazar a Isabel II, 10 de junio de 1861, AGP, Admva., caja 5752, Madrid, Patrimonio Nacional.

- Un estuche de terciopelo corinto y blanco y colocado en él un centro de cruz de oro con aljofar 500 reales
- Una esmeralda de figura de prisma grabada en hueco y a lustre en una de sus caras un ángel y en la otra a la Virgen, con una púa de oro inapreciable 500 reales
- Cuatro zafiros labrados de buen color, valen 100000 reales
- Cuarenta y siete zafiros y una amatista de figura de almendra que por estar labrados se pueden valuar en 12000 reales
- Una urna de palosanto que contiene todos los objetos anteriormente expresados, con adornos de talla y seis cristales planos, colocada sobre una mesa de la misma madera y adornos de igual clase que hacen juego con ella 7000 reales



El valor final del conjunto ascendería, pues, a un total de 58.472 reales de vellón.

El acontecimiento quedó oficialmente reflejado en la *Gaceta de Madrid*, con la aportación de algún nuevo detalle: «quedaron ayer dentro de la Armería Real las celebres coronas visigodas de Guarrazar, colocadas en una urna de palosanto, preciosa obra del ebanista de palacio Señor Duque»¹⁶.

Finalmente, las coronas quedaron expuestas en un vitrina del salón principal de la Armería Real junto con el manto y las espuelas con que fue sepultado el rey Fernando III en el siglo XIII, buscando quizás a través de estas reliquias medievales mostrar la continuidad de la monarquía española desde tiempos visigodos (figura 7).

Durante el Sexenio Revolucionario, en 1870 el Ministerio de Fomento, del que dependía el Museo Arqueológico Nacional, aplicando la ley de 19 de diciembre de 1869 que declaraba extinguido el Patrimonio de la Corona, solicitó la entrega de buena parte de los objetos de la Armería y de las Caballerizas.

En la relación de piezas solicitadas por el entonces director del Museo Arqueológico, Ventura Ruiz Aguilera, las coronas son las únicas mencionadas explícitamente, mientras el resto aparecen relacionadas simplemente por referencia a su número de catálogo de la Armería, lo que muestra, una vez más, la relevancia que seguía teniendo el tesoro de Guarrazar en aquel momento¹⁷.

Finalmente, ninguna de las piezas de la Armería pasaría al Museo Arqueológico Nacional. Fue el primer intento de trasladar de lugar las coronas del Palacio Real, aunque no sería el último.

EL INCENDIO DE LA ARMERÍA REAL EN 1884

A las diez y media de la noche del 9 de julio de 1884 una nueva tragedia se cernió sobre el tesoro de Guarrazar, al producirse un incendio en un pabellón adosado a la Armería Real, hasta donde se extendió, y quemarse parte de la techumbre del salón principal, en el que se hallaban las instalaciones y objetos principales de la colección.

Sus Majestades los reyes Alfonso XII y María Cristina de Habsburgo, junto con la infanta Isabel de Borbón, estuvieron presentes en la plaza de Armas desde el inicio del incendio hasta las tres y cuarto de la madrugada. Tras retirarse la familia real, empezó a derrumbarse parte de la techumbre del salón de la Armería y a dominarse el incendio, quedando extinguido a las 9 de la mañana del día siguiente, 10 de julio¹⁸.

La mayor parte de los objetos pudo salvarse. Las coronas y demás piezas del tesoro se consiguieron trasladar durante la noche del incendio a la caja fuerte de la Intendencia, a diferencia del resto de los efectos salvados, como el pendón de Lepanto de don Juan de Austria, la espada del Gran Capitán o el manto de Fernando III, que pasaron al entresuelo situado sobre la Intendencia¹⁹.

16. *Gaceta de Madrid*, n° 326, Madrid, 1861, p. 3.

17. AGP, Histórica, caja 308, expdte. 85.

18. AGP, Histórica, caja 309, expdte. 36.

19. *Diario oficial de Avisos de Madrid*, 21 de julio de 1884, p. 4.



Fig. 5. El tesoro de Guarrazar, ilustrado en *El Museo Universal*, Imprenta y Librería de Gaspar Roig, Madrid, 1861, p. 180, RB, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 6. Esmeralda de la Anunciación, siglo VI, Inv. n.º 10012364, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.

En el informe que sobre el incendio de la Armería y sus consecuencias hizo su director, el conde de Valencia de Don Juan, se aludía al «daño que han padecido las célebres coronas de Guarrazar que obran en esa Intendencia General y cuya reconstrucción espero que sea completa»²⁰, en alusión sin duda a los daños sufridos por la macolla o florón de la corona de Suintila en las dos azucenas de cristal de roca que la componían y que nunca sería reparada²¹.

Las coronas, que permanecerían en la caja de la Intendencia hasta el 7 de mayo de 1886, fueron entregadas finalmente al conde de Valencia de Don Juan²², bajo cuya custodia estuvieron hasta la reconstrucción y reapertura de la Armería Real en 1893, año en el que el tesoro, tras nueve años sin poder ser exhibido, pudo ser nuevamente contemplado por el público.

El mismo año del incendio, el Senado comisionó al pintor Antonio Muñoz Degraín la realización de un cuadro que representara «el tercer Concilio de Toledo, en el que Recaredo 1º, abjurando del arrianismo, se hizo católico» (figura 8)²³, en alusión al «punto de partida de la unidad religiosa ibérica». De la importancia que tuvieron las coronas de Guarrazar en la exigencia historicista del autor de esta reconstrucción del pasado queda

20. AGP, Histórica, caja 311, expdte. 8.

21. *La Época*, 5 de abril de 1921, Madrid, p. 2.

22. AGP, Admva., caja 2377, expdte. 1.

23. Archivo del Senado, His-0869-1.



constancia explícita en la memoria final, en la que comunica la conclusión del encargo, y donde considera las coronas, junto con «los mosaicos de San Vetalle de Ravena, Italia, y los de Santa Sofía en Constantinopla», los vestigios «que me han servido más principalmente para reconstruir las indumentarias de la época»²⁴.

Con el transcurrir de los años, en 1902 el conde de Valencia de Don Juan tuvo el proyecto de crear el Museo de la Corona en el Monasterio de El Escorial, adonde pensaba trasladar entre otras piezas, además de numerosos tapices y vestimentas reales, las coronas de Guarrazar e incluso el Tesoro del Delfín del Museo del Prado²⁵. Sería un nuevo intento de que las alhajas del tesoro engrosaran la colección de otro museo, en este caso de uno que ni siquiera llegó a existir.

EL ROBO DE PARTE DEL TESORO EN 1921

El 4 de abril de 1921 se produjo el fatídico robo de algunas piezas del tesoro en la Armería Real, entre ellas la preciadísima corona de Suintila. La noticia, de gran repercusión en la prensa nacional, quedó recogida así en este artículo del diario *La Época*:

En la Armería del Regio Alcázar situada, como es sabido, al extremo de la plaza de su nombre y en la que se guarda tan singular tesoro de arte y de historia, se ha cometido un robo de importancia, que revela la audacia de los ladrones.

Los objetos robados, según ha manifestado el conservador de la Armería, D. José María Florit, son dos coronas visigodas, una del Rey Suintila, y restos de otra, juntamente con un medallón con una cruz. Dichos objetos fueron sustraídos de una vitrina.

Según refiere el portero de la Armería, Manuel García Asén sobre las 10 de la mañana, un individuo, como de 25 años, con poco bigote, de color pálido y llevando gorra clara, penetró en el recinto y allí permaneció hasta las 11 y cuarto, hora en que fue relevado por su compañero Modesto Fernández Rodero.

Este dependiente ha manifestado que después de la hora indicada también entraron un guardia civil y tres señoritas extranjeras.

Asegura Modesto que las primeras en salir fueron las tres señoritas, quedando sólo el sujeto de color pálido, quien abandonó el local cinco minutos después de haber salido el guardia civil.

Inmediatamente después de esto, Fernández Rodero hizo una requisa y observó que el cristal de una vitrina había sido roto y de ella faltaban los objetos indicados. Dióse cuenta inmediatamente del hecho a la policía y el comisario señor Maqueda ordenó que se practicaran varios registros en las casas de préstamos, platerías y tiendas de antigüedades.

También requirió la presencia de uno de los funcionarios de gabinete de Dactiloscopia para sacar las huellas digitales que hayan quedado en el cristal.

Una nota de la Secretaría de Su Majestad en la Secretaría de S.M. el rey se ha facilitado la siguiente nota:

«Al poco tiempo de dar entrada en la Real Armería ayer, lunes, se advirtió que estaba violentada una vitrina, en la que, entre otros objetos, se hallaban los que constituían parte del tesoro visigodo, hallado en Guarrazar en 1860.

24. *Ibidem*.

25. AGP, Histórica, caja 313, expdte. 3.

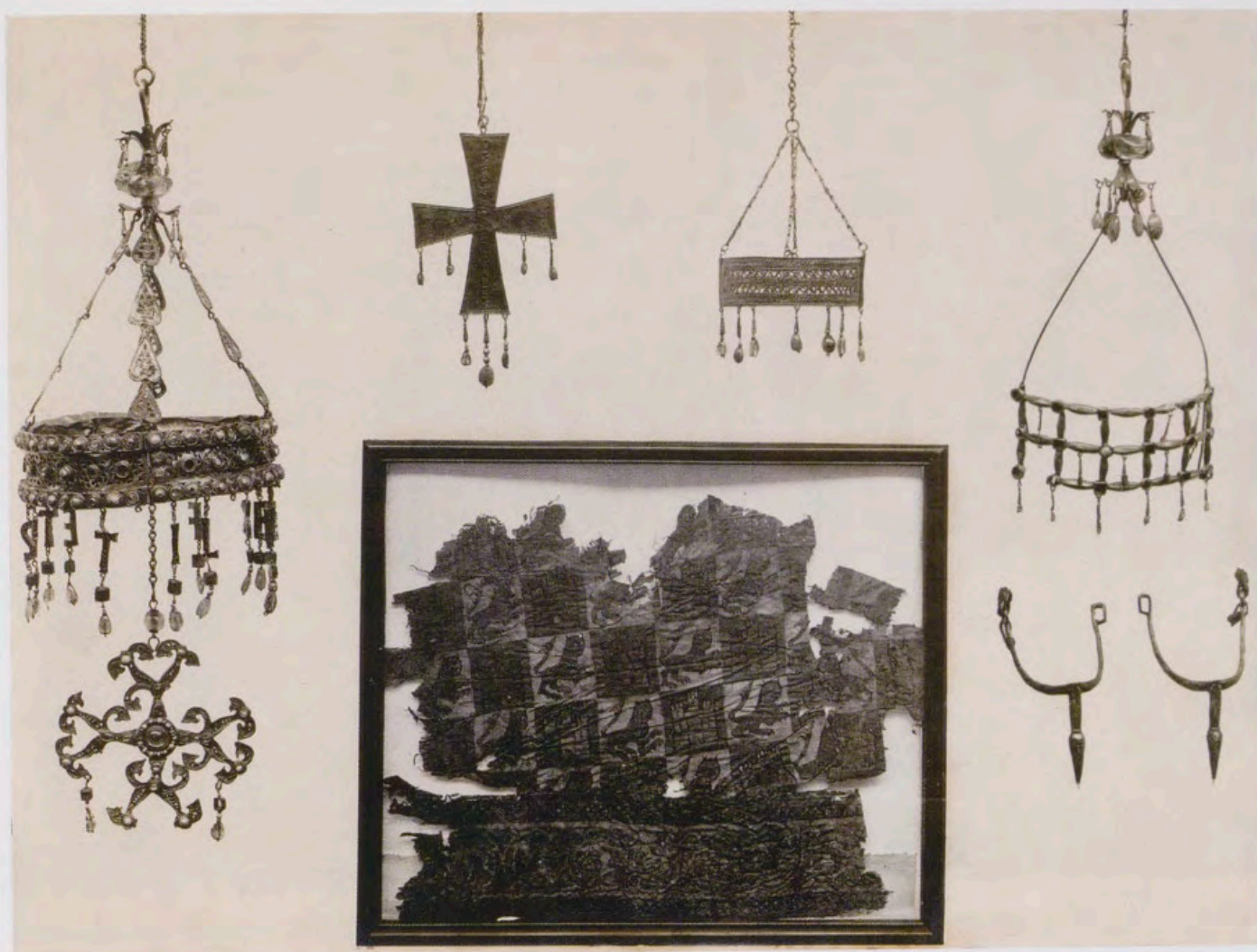


Fig. 7. El tesoro de Guarrazar, fotografía de Hauser y Menet, hacia 1920, AGP, 10203748, Madrid, Patrimonio Nacional.

Los objetos que faltan en la vitrina descerrajada son los siguientes:

– Corona del Rey Suintila. Está formada por dos semicírculos de oro, unidos con bisagras, y el aro que resulta tiene 8,32 cm de diámetro y 8,9 de altura. La chapa interior es lisa, en los bordes de la exterior hay dos centros de relieve, con perlas y zafiros pulimentados, y otro en el centro, más ancho, cubierto de rosetones calados enriquecido con engastes de igual pedrería.

Pendiente del borde inferior de la corona, hay una cruz con letras; las necesarias para formar esta dedicatoria: "SUINTHILA DEO REX OFFERET".

En todas y cada una de dichas letras, verdaderos joyeles, rellenos de vidrios de colores, a manera de esmalte, alveolados con chatones, perlas y zafiros periformes, pendientes los zafiros de las perlas, y las perlas de los chatones.

Hay en la corona cuatro cadenas, y está cada una formada con cuatro eslabones. Imitan hojas de peral caladas, y van unidas a un hermoso florón hecho con dos azucenas de oro, contrapuestas y separadas por un trozo de cristal de roca facetado. De una de las cadenas pende una hermosa cruz formada con los trozos de otras dos de idéntica hechura, que debieron pertenecer a dos distintas coronas.



– Florón. De oro y piedras preciosas, de una corona votiva grande en todo parecido al remate de la de Suintila.

– Trozo de corona votiva, de oro. Pende del florón anteriormente descrito, un enrejado formando cuadros que resultan de tres líneas horizontales y seis verticales, unidos entre sí por medio de chatones de piedras, perlas y pasta de colores, de que sólo quedan los engastes y lleva el objeto unos zafiros en el centro de cada cuadro y varios en el borde inferior.

– Había varias piedras sueltas de diferentes tamaños de las que faltan 16 y un florón central de una cruz votiva compuesta de un zafiro engastado en oro, con orla de aljófar.

El objeto más voluminoso es la corona de Suintila, pero como está construido de chapas de oro calado, pudo el ladrón ocultarlo fácilmente, aplastándolo, y así lo demuestran algunos detalles encontrados, como son: una perla rota y algún fragmento de oro que había en el suelo.

El valor material de lo robado es pequeño en relación con el arqueológico.»

Podemos hacernos una idea de la disposición de los objetos en la vitrina de la Armería gracias a testimonios fotográficos como el de Laurent, en el que pueden apreciarse las piezas robadas: de izquierda a derecha, la media corona reticulada, la gran corona de Suintila en el centro y, a la derecha de esta, la macolla o florón con bola central de cristal de roca (figura 9).

Cuatro años después de estos hechos de los que nos informa *La Época*²⁶ y de las investigaciones que describe, de las que no hemos localizado rastro documental alguno ni en el Archivo General de Palacio ni en los archivos policiales, la edición del *ABC* del 15 de mayo de 1925 da nuevas noticias del «Robo en la Armería Real»²⁷:

[...] No obstante la escasa fortuna que acompañó a los trabajos de la Policía, ésta continuó su labor [...] y el resultado ha sido, si no el hallazgo de los efectos robados, por lo menos el conocimiento de varias personas que pueden facilitar detalles interesantes relativos al caso.

El director general de Seguridad ha sabido últimamente que en la Cárcel Modelo se hallaba preso un individuo que no era ajeno al robo, y a fin de comprobar la noticia, comisionó al inspector D. Antonio Lino²⁸, que, acompañado de un testigo, se personó en la Cárcel y se avistó con el recluso Francisco Carvajal Ovelar²⁹, de veintinueve años y, según afirma, estudiante de profesión.

A las preguntas del policía, Francisco respondió que las coronas habían sido robadas por Cástor Rodríguez Acevedo (el Cubano o el *Castro*) y por otro individuo, al que se conoce por Luis, el *Inglésito*.

Ambos sujetos vendieron las coronas a una mujer llamada Joaquina Marqués Sánchez, de cincuenta años y con domicilio en la calle de Santa Águeda, 2 de Madrid.

En vista de tales declaraciones, se procedió a la detención de ésta, quien manifestó que no era cierto nada de lo afirmado por Francisco Carvajal.

Cuenta Joaquina que hace un año o año y medio se presentó Carvajal en su domicilio, acompañado por dos individuos desconocidos, de los que sólo sabe que uno se llama Carlos y otro se apoda el *Candelas*.

Durante la conversación los dos sujetos le manifestaron su sentimiento por no haberla conocido antes, pues, de ser así, le hubieran vendido unas coronas robadas por ellos y por una hermana del *Candelas* en la Armería Real.

26. *La Época*, 5 de abril de 1921, Madrid, p. 2.

27. *ABC*, 15 de mayo de 1925, Madrid, p. 19.

28. El expediente personal del inspector Antonio Lino Pérez González del Archivo General del Ministerio del Interior (en adelante AGMIR) no incluye testimonio alguno de la intervención del mismo en la investigación, aunque sí una noticia muy indirecta de esta comisión especial. En oficio de 22 de mayo de 1925, el comisario jefe de la Comisaría del Distrito de Palacio, donde Antonio Lino estuvo destinado desde 1923 hasta ese momento, informa de la imposibilidad de trasladar a este una citación como testigo ante la Audiencia Provincial ya que «dicho funcionario se encuentra desde el día 6 del actual a las órdenes inmediatas del Excelentísimo Señor Director General de Seguridad».



Fig. 8. Antonio Muñoz Degrain, *La conversión de Recaredo*, 1888, Palacio del Senado, Madrid.

El robo, según ambos, lo realizaron en unión de otro individuo, cuyo nombre no recuerda, y las coronas fueron sacadas de la Armería Real debajo de los vestidos de la hermana del *Candelas*, y luego vendidas a una mujer llamada María Paz, que se las llevó a Barcelona, donde las vendió a su vez por muy poca cantidad.

Con estos datos, las autoridades continuaron sus investigaciones y vinieron en conocimiento de la existencia de Juan Carlos Rodríguez Ripoll y Francisco Pastor Borrell (el *Candelas*), a quienes aludía Joaquina en sus declaraciones, y a los cuales conoce Carvajal por haber estado con ellos, efectivamente, en casa de Joaquina.

En vista de las contradicciones entre los detenidos, el juez les sometió a un careo, que parece ser no ha arrojado ninguna luz sobre el asunto [...]

En medio de esta oscuridad a la que alude la noticia del *ABC*, en vivo contraste con la brillantez tanto del escenario del robo como de los objetos robados, sorprende la casi total ausencia de evidencias que documenten la conexión entre el robo de la Armería y los acusados del mismo, pese a ser estos bien conocidos de la Policía como «delincuentes habituales contra la propiedad»³⁰.

29. No hemos podido localizar el expediente penitenciario correspondiente a esta estancia de Carvajal Ovelar en la Modelo madrileña. Un cuarto de siglo más tarde está de nuevo en prisión en Madrid, según evidencia su reseña de la Prisión provincial, 1951 (AGMIR).

30. Expediente de la Brigada de Investigación Criminal de Madrid a nombre de Cástor Rodríguez Acevedo y otros, 1955 (AGMIR). [6]



DE LA GUERRA CIVIL HASTA HOY

El estallido de la Guerra Civil en 1936 no produjo, en un primer momento, ningún cambio en el destino de las obras artísticas del Palacio Real. Sin embargo, la visita al entonces llamado Palacio Nacional de Madrid de los políticos ingleses Kenyon y Man, en julio de 1937, sirvió para poner de manifiesto el total abandono en que se encontraba el palacio en general, y la Armería en particular, muchas de cuyas piezas, seriamente dañadas por la artillería nacionalista, habían sido llevadas a unas pequeñas habitaciones donde se mantenían apiladas, sin orden ni protección, habiéndose apoderado la herrumbre de alguna de ellas.

Finalmente, una orden del general Miaja imponiendo el desalojo del personal civil y de los objetos del palacio provocó la evacuación a partir de noviembre de 1937 de la Real Biblioteca y de la Armería al Museo del Prado³¹.

Pero, según se desprende de la documentación del Archivo General de Palacio, no todos los objetos de la Armería fueron trasladados al Museo del Prado. Así, se conserva el acta de 3 de diciembre de 1937 con la relación de objetos procedentes de la Armería que se depositaron en la caja fuerte de la Habitación del Palacio Nacional, entre los que se encontraban, entre otros, la corona votiva del abad Teodosio, la cruz de Lucecio y la esmeralda y piedras preciosas visigodas³².

El ministro de Hacienda, Méndez Aspe, solicitó en julio de 1938 el traslado por avión a Barcelona, sede en ese momento del gobierno republicano, de un inventario de objetos procedentes de las cajas de caudales del Patrimonio de la República en el Palacio Nacional entre los que se encontraban «la corona y la cruz de Guarrazar con destino a los refugios de la Junta Central en Barcelona»³³. Con anterioridad ya habían sido trasladadas a la capital condal desde Valencia diversas cajas con libros de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca de El Escorial, así como obras procedentes de la Real Academia de la Historia y el Jardín Botánico.

Atendiendo a la orden del ministro, el consejero delegado del gobierno en el Patrimonio de la República procedió a sacar los objetos solicitados según consta en un acta de salida de efectos de 13 de diciembre de 1938³⁴. Sin embargo, se puede concluir que los objetos nunca salieron de palacio, al no existir acta de devolución de los mismos ni en el Archivo General de Palacio ni el Archivo del Instituto de Patrimonio Histórico de Madrid, y dada la resistencia que la Junta Central del Tesoro Artístico había manifestado a la salida de objetos que constituían «Patrimonio de la República», entre los que se debían considerar las coronas³⁵.

En la insistencia y el frecuente incumplimiento de las órdenes de traslado de piezas por las autoridades republicanas se ha querido ver tanto una cierta desconfianza sobre sus garantías de conservación por parte de los funcionarios a cargo, como un implícito afán del gobierno republicano de contar a su lado con el tesoro histórico-artístico³⁶.

En 1942 el tesoro de Guarrazar pasó de su antigua ubicación en la Armería Real, adonde había regresado tras el fin de la Guerra Civil, a ser custodiado «en depósito» en la Biblioteca Real³⁷. En esta nueva localización

31. J. Álvarez Lopera, *La política de los bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1982, p. 73.

32. AGP, Admva., caja 2430, expdte. 1.e.

33. *Ibidem*; AGP, Admva., caja 2429, expdte. 4.u. También se solicitaron, entre otros objetos, una cimera del rey Martín I de Aragón, el manto real y las espuelas de Fernando III el Santo, un puñal y un cinto de Boabdil y un inventario de armaduras y trajes del emperador Carlos V.

34. AGP, Admva., caja 2430, expdte. 1.e.

35. Archivo del Instituto Histórico de Patrimonio, leg 4, 26.

36. E. Pérez Boyero, «El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y la protección y evacuación del patrimonio histórico en la España republicana», en A. Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Universidad Complutense, Madrid, 2010, p. 148.

37. AGP, Admva., caja 2290, expdte. 94.



ARMERIA de MADRID... 333... Coronnes votives, en or et pierreries, de l'époque des Visigoths, trouvées à Guarrazar. J. Laurent. Madrid.

Fig. 9. Coronas votivas del tesoro de Guarrazar, fotografía de J. Laurent, hacia 1875, AGP, 10203518, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 10. Vitrina del Tesoro de Guarrazar, 1940-1950, AGP, 10153582, Madrid, Patrimonio Nacional.

permanecería expuesto en una vitrina durante varios años (figura 10), hasta mediados de la década de 1960, cuando se inventarió en la cámara fuerte del Palacio Real. En 1992 el tesoro se depositó en la cámara acorazada de palacio, donde continúa hasta el día de hoy junto a otras valiosísimas piezas, en el que constituye su último emplazamiento.

Con respecto a la parte del tesoro de Guarrazar depositada en Francia desde 1858, acabada la Guerra Civil su destino cambiaría igualmente al iniciar el gobierno del general Franco en 1940 conversaciones con el gobierno del mariscal Petain, con vistas a alcanzar un acuerdo de intercambio de bienes culturales entre ambos países.

Entre otras obras artísticas y arqueológicas, se consiguió la devolución a España de la *Dama de Elche*, la *Inmaculada de Sault* de Murillo, las esculturas ibéricas de Osuna, la documentación sustraída del Archivo de Simancas por las tropas napoleónicas y las coronas de Guarrazar. De éstas últimas se solicitaron

seis, incluida la de Recesvinto. La contrapartida española consistió en la entrega del retrato de Mariana de Austria de Velázquez, el retrato de Covarrubias de El Greco, el tapiz de Goya *La riña en la Venta Nueva* y un álbum de grabados franceses del siglo XVI. El acuerdo se concretó y firmó en París en diciembre de 1940. Todo se transportó al Museo del Prado y allí estuvieron expuestas las coronas hasta el 18 de septiembre de 1943, en que ingresaron en el Museo Arqueológico Nacional, donde se siguen custodiando hoy.

Actualmente, el tesoro permanece dividido, pues, entre tres instituciones museísticas: el Museo Arqueológico Nacional, el Museo de Cluny de París y el Palacio Real de Madrid.

LAS DIVISAS DEL REY: ESCAMAS Y RISTRES EN LA CORTE DE JUAN II DE CASTILLA

Álvaro Fernández de Córdoba Miralles

Universidad de Navarra

La difusión de las divisas reales a fines de la Edad Media constituye un campo de estudio tan inexplorado como sugestivo para la historia de las formas de representación y de propaganda regia. La dinastía castellana de los Trastámara no fue insensible a estos signos, que llegaron a constituir una nueva emblemática del poder que impregnó la cultura política del momento. Ristres, escamas y llamas de fuego son algunas de las extrañas marcas que Juan II (1405-1454) hizo grabar en enseñas, edificios y objetos suntuarios elaborados durante su reinado. Cotejando las diversas fuentes iconográficas y documentales, el presente estudio ofrece una primera aproximación a las divisas del rey con objeto de desvelar su origen, significado y usos políticos en el contexto cortesano en el que nacieron. Solo un análisis de estas características permitirá valorar el alcance de aquellos signos que sintetizaron las tensiones políticas y el esplendor caballeresco de una de las cortes más sofisticadas del siglo XV.

UNA NUEVA EMBLEMÁTICA DEL PODER

A fines de la Edad Media las monarquías europeas asisten a una maduración de la conciencia simbólica del poder real que se plasma en la creación de nuevos signos de identificación del rey, portadores de sofisticados mensajes políticos y vehiculados por la nueva emblemática de las divisas¹. Este tipo de representación suele desdoblarse en un signo (*cuervo*) y a veces también unas letras (*mote*), integrando así los gustos de la sociedad cortesana por la figuración realista y la sentencia literaria nacida en las prácticas cortesanas de fines del siglo XIII. Su origen parece haber sido personal, y no hereditario como las armas de familia, aunque podían perpetuarse por diversos motivos y el propietario podía sustituirla o alternarla con otras más. Como se ha puesto de manifiesto, su éxito se debe al agotamiento de los antiguos sistemas de representación heráldica y a la necesidad de satisfacer los nuevos deseos de individuación de fines de la Edad Media y de reforzar los vínculos de fidelidad más allá de los lazos vasalláticos. En este último caso, la divisa se convertía en insignia de una sociedad caballeresca que adquiriría la forma de *orden* laica y aristocrática, donde confluían las dos corrientes fundamentales de la

1. Véanse los trabajos generales de M. Pastoureau, «Aux origines de l'emblème: la crise de l'héraldique européenne aux XIV et XV siècles», en *Emblèmes et devises de la Renaissance*, París, 1981, pp. 129-139; ídem, «L'emblématique princière à la fin du Moyen Age, essai de lexique et de typologie», en *Héraldique et emblématique de la maison de Savoie (XIV^e-XV^e s.)*, Lausana, 1994, pp. 11-43; F. Menéndez Pidal de Navascués, *La Heráldica medieval española, I. La casa real de León y Castilla*, vol. I, Madrid, 1983, pp. 185-197; ídem, *El escudo de España*, Madrid, 2004, pp. 42-46, 89-98, 156-160, 192-195 y 199-216, y la tesis de L. Hablot, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir. Les devises et l'emblématique des princes en France et en Europe à la fin du Moyen Age*, vols. I-II, Poitiers, Université de Poitiers, 2001.

2. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, 1996, p. 1075; útil panorámica general en D. J. D. Boulton, *The knights of the crown: the monarchical orders of knighthood in later medieval Europe, 1325-1520*, Nueva York, 2000.



Fig. 1. Decoración de escamas en la Torre Nueva del Alcázar de Segovia.

sensibilidad nobiliaria –la devoción religiosa y la caballería–, en lo que Huizinga describió como «una mutua penetración de ideas monásticas y feudales»².

En el centro de esta encrucijada de sensibilidades se sitúa el poder real, que vio en las divisas un eficaz instrumento para renovar su sistema de representación y configurar clientelas políticas que apuntalaran su autoridad en una Corte dominada por los bandos aristocráticos³. Nacida como un signo emblemático coyuntural que adornaba cimera, enseñas y demás soportes caballerescos, la divisa regia colonizó los antiguos espacios heráldicos hasta configurar un nuevo sistema semiológico constitutivo de la representación simbólica del rey.

Desde la región anglofrancesa, las divisas parecen haberse difundido con ímpetu en la Corona de Aragón a mediados del siglo XIV y poco más tarde en Castilla, donde la joven dinastía Trastámara pudo emplear estos signos como elementos de legitimación que fortalecieran su fragilidad política y su problemático ascenso al trono⁴. La restauración de la antigua orden de la Banda por Enrique II (1333-1379) y la conversión de su insignia en divisa regia obedecen a esta búsqueda de prestigio a la que también responde el uso de nuevos elementos emblemáticos como el dragón y el grifo dorados en tiempos de Enrique II y su sucesor Juan I (1379-1390)⁵, las órdenes caballerescas del Espíritu Santo y de la Rosa, fundadas en Segovia en 1390, o el cordón de San Francisco usado por Enrique III (1390-1406) en forma de collar⁶. Sin embargo fue el infante Fernando de Trastámara –más tarde conocido como el de Antequera– quien mejor perpetuó el

3. L. Hablot, «La devise, un signe pour les princes de la fin du Moyen Âge», en *La création artistique en France autour de 1400*, París, 2006, pp. 177-192.

4. A los trabajos de F. Menéndez Pidal de Navascués añádanse A. de Ceballos-Escalera y Gila, «Las divisas en la heráldica castellana del siglo XV», *Hidalguía*, 192 (1985), pp. 665-688, y R. Domínguez Casas, «Las divisas reales: estética y propaganda», en *Isabel La Católica y su época*, vol. 1, Valladolid, 2007, pp. 335-360. [●]

5. Cfr. F. Menéndez Pidal de Navascués, 2004, pp. 93-94 [op. cit. n. 1].

6. A. de Ceballos Escalera, «Un oficio bajomedieval desconocido: el alferez mayor del pendón de la divisa del cordón de San Francisco», *Banderas*, 69, 1998, pp. 6-9.

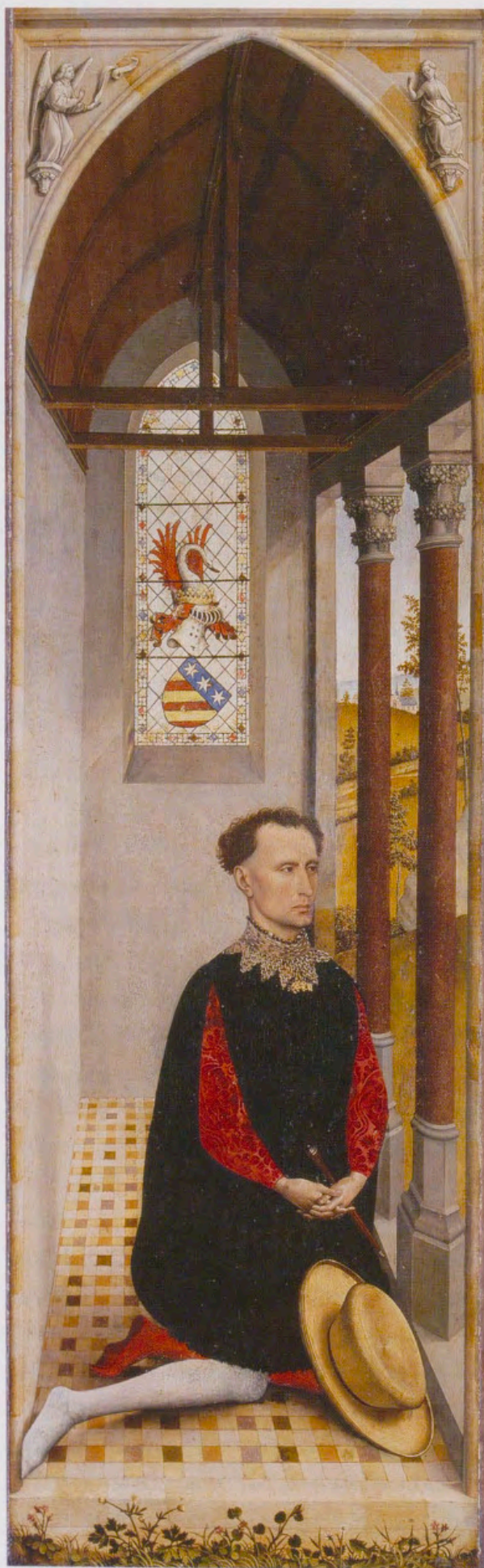


Fig. 2. Miembro de la familia Villa con el collar del Camail. Rogier van der Weyden, Tríptico de la Crucifixión (Tríptico Abegg), detalle, Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 1999. Fotografía: Christoph von Virág.



Fig. 3. El collar de la Escama junto al pendón coronado de las armas de Castilla y León, en Livro de Arautos, hacia 1416-1418, John Ryland's University Library, Manchester, Ms latino n° 28, fol. 17r.

legado caballeresco de Juan I al fundar la orden y divisa de la Jarra, la Estola y el Grifo, el día de la Asunción de Nuestra Señora –15 de agosto de 1403–, dotándola de un prestigio caballeresco, ceremonial y propagandístico que se intensificó al compás de su ascenso político⁷.

Las insignias reales ibéricas habían culminado así su evolución de mero signo personal a órdenes caballerescas, incorporadas ahora al aparato propagandístico de una dinastía que comenzó a convocar a su propia clientela política bajo sus propias divisas. En este proceso de maduración simbólica se sitúa el collar de la Escama, divisa y orden regia que proporcionará a Juan II una prestigiosa cobertura caballeresca en las complejas vicisitudes de su reinado.

7. Cfr. J. Torres Fontes, «Don Fernando de Antequera y la romántica caballerescas», *Miscelánea medieval murciana*, 5, 1980, pp. 83-120; A. Mackay, «Don Fernando de Antequera y la Virgen María», en *Homenaje a Juan Torres Fontes*, vol. II, Murcia, 1987, pp. 949-956; F.-H. von Hye, «Testimonios sobre las Ordenes de Caballería españolas en Austria y estados vecinos», en *La España medieval*, 16, 1993, pp. 169-188; R. Salicrú i Lluç, «Caballeros cristianos en el Occidente europeo e islámico», en K. Herbers y N. Jaspert (eds.), «Das kommt mir spanisch». *Eigenes und Fremdes in den deutsch-spanischen Beziehungen des späten Mittelalters*, Münster, 2004, pp. 217-289.



Fig. 4. De izquierda a derecha, el collar de la Escama, las armas de Castilla y León y la divisa del Ristre, en un cuadrante de la bóveda de la iglesia del Real Monasterio de Santa Clara, Tordesillas (Valladolid), Patrimonio Nacional.

EL ENIGMA DE LA ESCAMA

Limitándonos a la documentación conservada, la orden de la Escama debió de aparecer entre el nacimiento de Juan II, el 6 de marzo de 1405, y el 4 de diciembre de 1410, fecha de su primera referencia documental en una carta redactada por el regente Fernando de Antequera en la que prohíbe el uso de las divisas reales sin el necesario privilegio⁸. Este documento pone de manifiesto el deseo de mantener la exclusividad regia en el uso de tales signos, en un momento en que las personas reales buscan su propia individuación mediante aquella nueva emblemática que se apartaba de la heráldica convencional.

Su aparición en los años de la minoría de Juan II nos sitúa en el período de formación de las primeras ligas nobiliarias que, tras el fallecimiento de Enrique III, formaron dos grandes partidos enfrentados por la tutela del heredero y agrupados en torno a los regentes: la reina viuda Catalina de Lancaster y el infante Fernando de Antequera⁹. Ambos bandos negociaron esta cuestión en los primeros meses de 1407 en Segovia, mientras se celebraban las Cortes en la ciudad y antes de que el infante emprendiera la campaña granadina.

El ambiente de inseguridad imperante debió de favorecer la decisión de crear una guardia personal para Juan II, formalizada en la orden del collar de la Escama, que —según Alcolea— contaba con un capítulo en la ciudad¹⁰. En el futuro, la divisa de la Escama mantendrá un vínculo especial con Segovia —urbe en la que Juan I había fundado sus propias órdenes—, pues allí se fabricaron y concedieron sus collares, y allí se acuñaron las monedas que llevaban grabada la divisa.

Convertido en una de las sedes palaciegas de mayor valor representativo, el Alcázar segoviano fue sede de la Casa del Príncipe, y debió de funcionar como centro simbólico de la orden, reuniendo al cuerpo de donceles que la constituían. En este privilegiado escenario del poder, la Escama dejaría su impronta en las doce torrecillas cilíndricas (garitas, garitones o escaragüaitas) rematadas por unas molduras en forma de escamas, que rodean el formidable prisma defensivo de la Torre Nueva, levantado durante el reinado de Juan II y reformado por Enrique IV (figura 1)¹¹. Una presencia emblemática que se explica por el valor, más simbólico que defensivo, que poseía este tipo de torres decorativas, adornadas tantas veces con emblemas heráldicos¹².

8. Documento transcrito por J. Torres Fontes, 1980, pp. 118-120 [op. cit. n. 7].

9. Para el desarrollo de estos acontecimientos, cfr. M. Á. Ladero Quesada, «La consolidación de los Trastámara en Castilla. Juan II y Álvaro de Luna», en *El Marqués de Santillana. 1398-1458. Los albores de la España Moderna*, vol. II: *El hombre de Estado*, Santillana del Mar-Fuenterrabía, 2001, pp. 9-35, y P. A. Porras Arboledas, *Juan II, rey de Castilla y León (1406-1454)*, Madrid, 2009, pp. 31-47.

10. S. Alcolea, *Segovia y su provincia*, Barcelona, 1958, p. 7.

11. Sobre la compleja historia del edificio y su relevancia simbólica, cfr. R. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, pp. 311-315, y F. de P. Cañas Gálvez, *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454)*, Madrid, 2007, pp. 97-98; otros edificios donde figura este tipo de decoración en E. Cooper, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1981, p. 60.

12. L. de Mora-Figueroa, *Glosario de arquitectura defensiva medieval*, Cádiz, 1994, pp. 99-101.



Fig. 5. Las armas reales enmarcadas por una decoración de escamas, en la chimenea de la hospedería de la Cartuja de Miraflores, Burgos. Fotografía: Miguel Pérez Cabezas (Imagen Mas).

Si la identificación es correcta, las escamas del Alcázar supondrían una sugestiva metáfora arquitectónica de la divisa de Juan II, esculpida sobre las esbeltas garitas que se yerguen como centinelas de piedra en torno al niño-rey.

Es sabido que el éxito de las negociaciones segovianas debe atribuirse a la habilidad de Fernando de Antequera, a quien probablemente haya que adjudicar la creación de la orden del joven rey, jurado en Cortes por aquellas fechas. Con esta fundación, el infante no solo dotaba a Juan II de un elemento de prestigio, sino que creaba además un vínculo caballeresco entre este y sus propios hijos –los futuros «infantes de Aragón», que pronto se incorporaron a la Corte–, mientras despojaba a Diego López de Stúñiga y Juan de Velasco de la custodia de Juan II para entregársela a la reina Catalina, evitando así cualquier sospecha de usurpación¹³. Entre los nuevos tutores del rey no faltaron hombres del infante, como Juan Fernández de Velasco –camarero mayor y héroe del cerco de Antequera–, que se hizo representar con el collar de la Escama y el cordón de San Francisco en su sepulcro del convento de Santa Clara de Medina de Pomar (hacia 1420).

La nueva orden constituía, por tanto, la sofisticada creación de quien supo poner todo el aparato de autoridad monárquica al servicio del príncipe y, al mismo tiempo, sujetar su capacidad política a los intereses de la rama familiar que él encabezaba y más tarde lideraron sus vástagos¹⁴. Una vinculación entre orden caballeresca y liga política que no pasaría desapercibida al comendador Ferrán Sánchez de Talavera cuando hacia 1408 describe «los collares» y «las jarreteras» como anhelados instrumentos de poder y prestigio¹⁵. Creada en este contexto, la orden parece poseer esta doble dimensión: por un lado proporcionaba a Juan II un elemento de dignificación caballeresca, y por otro –como intuyó Juan Torres Fontes– simbolizaba la unidad familiar de los Trastámara¹⁶, mediante aquellas escamas que

13. J. Torres Fontes, «La regencia de Don Fernando de Antequera», *Anuario de Estudios Medievales*, 1, 1964, pp. 390–391.

14. M. Á. Ladero Quesada, 2001, pp. 11–12 [op. cit. n. 9].

15. Se trata del *dezir* por la muerte de Ruy Díaz de Mendoza; en B. Dutton y J. González Cuenca (ed.s.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, 1993, p. 400.

16. Valiosa intuición recogida en A. Mackay y D. Sh. Severin (ed.s), *Cosas sacadas de la historia del rey don Juan el segundo: (BL MS Egerton 1875)*, Exeter, 1981, p. xxix.



Fig. 6. El escudo de la Banda, ristes y llamas de fuego en la dobla de a veinte de Juan II, anverso, en A. Heiss, *Monedas hispanocristianas*, Madrid, 1865-1869, vol. I, lám. 11, fig. 1.
© Reproducción, Real Academia de la Historia.

al superponerse unas a otras expresaban la fuerza de la unión, la persistencia de lo anterior en lo ulterior, de lo inferior en lo superior¹⁷.

Su uso político posterior confirma esta finalidad, surgida por la necesidad de establecer lazos fraterno-caballerescos que sostuvieran la unión familiar, constantemente amenazada por las discordias cortesanas y la lucha de bandos. Un ideal conciliador acorde con las negociaciones de paz encomendadas a los oficiales *Escama* que estaban al servicio de Alfonso el Magnánimo y de Juan II, y que tal vez explica el nombre de «Española» (*Schpanisch*) que recibe en el relato de Von Ehingen, vislumbrando una concordia peninsular de cuño dinástico y familiar.

La nueva orden compartía con sus predecesoras algunos elementos simbólico-formales: la insignia del collar que aparece en Castilla con las fundaciones de Juan I; el despliegue envolvente de las escamas en forma de eslabones como sucede con las jarras antequerinas; el bimetalismo plata/oro para distinguir entre caballeros y escuderos, o la ausencia del componente verbal (*letra*), que aumentaba la densidad simbólica del elemento gráfico (*cuerpo*). Sin embargo, las semejanzas formales y funcionales se acentúan aún más al compararla con la orden del Puercoespín o del *Camail*, instituida hacia 1394 por Luis I —duque de Orleans, hermano del rey Carlos VI y regente de Francia— para dotar a su primogénito Carlos de un grupo de caballeros ligados por una fraternidad de armas (figura 2)¹⁸.

La orden castellana no solo poseía una análoga funcionalidad política sino que tenía una expresión gráfica semejante al *Camail*, en forma de collar defensivo con textura escamada¹⁹. Aunque la insignia castellana suele distinguirse por su visión en

17. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, 2003, pp. 193-194.

18. E. Kovacs, «L'ordre du camail des ducs d'Orléans», *Acta historiae artium, Academia Scientiarum Hungaricae*, 27, 1981, pp. 226-231.

19. Se advierte esta semejanza en F. Menéndez Pidal de Navascués, 2004, p. 97 [op. cit. n. 1].

20. Cfr. Á. Fernández de Córdova Miralles, *El collar de la Escama de Juan II* (en preparación).

21. Sobre la renovación de las alianzas, véase J. Torres Fontes, «La regencia de D. Fernando de Antequera. Política exterior», *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XVIII, 1960, pp. 36-39.

22. Cfr. J. D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca, 1996, pp. 209-210.



Fig. 7. La divisa del Ristre, en la bóveda de la capilla del Coro Largo del Real Monasterio de Santa Clara, Tordesillas (Valladolid), Patrimonio Nacional.

planta, a veces se representaba en perspectiva –al igual que el *Camail*– como sucede en la lápida sepulcral de Fernando de la Torre en el monasterio burgalés de San Juan de Ortega (hacia 1475) y en el claustro de la iglesia de Himmelkron de Bamberg (hacia 1473)²⁰. La afinidad política de Fernando de Antequera y el duque de Orleans –ambos hermanos de reyes y regentes– explicaría esta sintonía emblemática en el contexto de la renovación de la alianza franco-castellana, firmada el 7 de diciembre de 1408²¹.

Estas coordinadas diplomáticas no agotan los objetivos políticos de una orden llamada a desempeñar una importante funcionalidad *ad intra* de la Corte castellana. Renovando los antiguos objetivos de la Banda, la Escama pretendía dar forma a una selecta clientela aristocrática, compuesta de hombres fieles al príncipe y comprometidos con su proyecto político²². Su núcleo duro estaba integrado por la antigua cantera de la Banda, es decir, el cuerpo de los donceles o hijos de nobles que se criaban junto al príncipe, recibiendo una cuidada formación cortesana y un encuadramiento militar a las órdenes del alcaide de los Donceles²³.

Para la incorporación se requería poseer la dignidad de escudero o de caballero, y probablemente haber contraído lazos vasalláticos con el rey o el príncipe heredero, aunque este pudiera otorgar su divisa a caballeros extranjeros. Su entrega solía ir unida a un proceso de ennoblecimiento y al ingreso en el mundo de los torneos y el ceremonial cortesano, «pues no auia ocasion de salida de los reyes que primero no fuesen estos caualleros»²⁴. En campaña, sus miembros formaban un destacamento de caballería ligera a las órdenes del alcaide de los Donceles, entonces Martín Fernández de Córdoba (hacia 1372–hacia 1437/1446), señor de Chillón, Lucena y Espejo, que sirvió

23. Cfr. P. Salazar de Mendoza, *El origen de las dignidades seculares de Castilla y León*, Granada, 1998 (1ª ed. 1768), pp. 258–262, y J. de Salazar y Acha, *La Casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, 2000, pp. 330–331; algunas referencias a los donceles Juan II en F. de P. Cañas Gálvez, «La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la corte de Castilla a mediados del siglo XV», en A. Gamba Gutiérrez y F. Labrador Arroyo (coords.), *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, vol. I, Madrid, 2010, pp. 125 y 191–192.

24. J. Micheli Márquez, *Tesoro militar de cavallería*, Madrid, 1642, fol. 38r; el protagonismo ceremonial de los donceles en P. Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1946, p. 138, y F. Pérez de Guzmán, *Crónica de Juan II*, ed. C. Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 68, Madrid, 1877, año 1434, cap.VII, p. 518.



Fig. 8. Las armas reales rodeadas por el escudo de la Banda, en la bóveda de la sacristía del Real Monasterio de Santa Clara, Tordesillas (Valladolid), Patrimonio Nacional.

25. Sobre este personaje cfr. J. Goñi Gaztambide, «Los españoles en el Concilio de Constanza», *Hispania Sacra*, 18 (1965), pp. 177-180, y M. C. Quintanilla Raso, *Nobleza y señoríos en el reino de Córdoba: la casa de Aguilar (siglos XIV y XV)*, Córdoba, 1979 pp. 167-168.

26. John Ryland's University Library (Manchester), Manuscrito latino n.º 28, fol. 17r (p. 27); reproducción en blanco y negro en A. Nascimento, *Livro de Arautos*, Lisboa, 1977, p. 27. [●]

27. Cfr. Ó.Villarreal González, *El rey y el papa: política y diplomacia en los albores del Renacimiento (Castilla en el siglo XV)*, Madrid, 2009, pp. 38-62.

28. *Des schwäbischen Ritters Georg von Ehingen Reisen nach der Ritterschaft* (Bibliothek des litterarischen Vereins I), Stuttgart, 1842, pp. 27-29. [●]

29. *Des schwäbischen Ritters...*, 1842, pp. 27-29 [op. cit. n. 28].

30. Más adelante se ofrecerá una explicación más detenida de estas representaciones emblemáticas aportando la bibliografía específica.

al infante en la campaña de Antequera (1412) y debió de portar el collar de la orden en el concilio de Constanza (1415) como representante de la delegación castellana²⁵.

En esta reunión conciliar, la Escama saltó al escenario europeo comportándose como signo identificativo del rey, y equivalente a las otras divisas (*insignia*) que acompañaban a los diferentes príncipes representados en el concilio²⁶. En la «visión heráldica del mundo» que ofrece el *Livro de Arautos* (hacia 1416-1418), la divisa castellana aparece dibujada junto al pendón real como un ancho collar dorado visto en planta con varias filas de escamas (figura 3). Su presencia respondía a la necesidad de representar a Juan II en el concierto de las monarquías europeas, tras el cambio operado en la Corte castellana al abandonar la causa de Benedicto XIII siguiendo las directrices de Fernando de Antequera, recién ascendido al trono de Aragón²⁷. La Escama castellana y la Jarra aragonesa sellaban así la unidad de los Trastámara en la única *natio hispana* que actuó en Constanza con una sola voz y un solo voto, una vez superadas las desavenencias protocolarias.

FORMA Y SÍMBOLO

La mejor descripción del collar de la Escama figura en el relato del viaje del caballero suabo Jörg von Ehingen, que lo recibió de Enrique IV en 1457 junto a la orden de la Banda y su divisa de la Granada²⁸. El texto alemán —y no la defectuosa traducción de Antonio María Fabié— lo describe como «un collar [*halsband*] ancho en forma de escamas de pez», tal y como aparece representado en la



Fig. 9. Escudo de la orden de la Banda del que surgen cabezas de dragones, en la bóveda de la sacristía del Real Monasterio de Santa Clara, Tordesillas (Valladolid), Patrimonio Nacional.

vidriera armoriada del propio Von Ehingen en la iglesia del convento de Tübinga (figura 12b)²⁹.

Además del armorial portugués, el collar de la Escama figura en la parte derecha de las limas de los cuadrantes de la bóveda de la iglesia de Santa Clara de Tordesillas (figura 4)³⁰. La divisa usa en tales representaciones los colores fundamentales de la simbólica regia castellana: el escarlata (gules en el campo del escudo), reclamado por el rey de Castilla desde la plena Edad Media como privilegio exclusivo y empleado en otras divisas reales³¹; el oro, propio de la majestad que en su resplandor participa de la luz divina; y la plata, trasunto del blanco y asociado al rojo en las armas castellanas. Como insignia, la Escama alternaba la plata y el oro según se concediese a escuderos o a caballeros, reproduciendo el bicromatismo de las órdenes fundadas por Juan I de Castilla y en el collar del Espíritu Santo creado por Enrique III.

La Escama tampoco se representaba aislada. Normalmente se integra en un dispositivo emblemático junto a las armas reales, con las que comparte equivalente dignidad, como sucede en la cota de malla del faraute Escama, que llevaba grabadas las armas reales sin corona³². La misma asociación se observa en el artesonado de la iglesia de Santa Clara de Tordesillas, en la chimenea de Miraflores, donde las escamas enmarcan las armas reales (figura 5), y en las garitas del Alcázar segoviano, cuyas molduras escamadas se intercalan con los escudos de los reinos reproducidos en las almenas (figura 1)³³. Por último, la entrega conjunta de la Escama y la Banda por Juan II o Enrique IV a diversos caballeros pone de manifiesto la complementariedad de ambas órdenes, que compartían sinergias caballerescas en un mismo proceso de dignificación personal.

31. J. D. González Arce, «El color como atributo simbólico del poder (Castilla en la Baja Edad Media)», en *III Coloquios de Iconografía, Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI-11, Madrid, 1993, pp. 103-108.

32. P. Carrillo de Huete, 1946, pp. 397-398 [op. cit. n. 24].

33. Mayer atribuye esta decoración a Simón de Colonia (1450-1511), mientras Cooper sugiere retrasar su datación: A. L. Mayer, *El estilo gótico en España*, Madrid, 1929, p. 161, fig. 76, y E. Cooper, 1981, vol. I, p. 170 [op. cit. n. 11]; véase también el diseño de Boulton, inspirado en algunos sepulcros alemanes, con las armas reales rodeadas por un cinturón de escamas: D. J. D. Boulton, 2000, p. 328 (fig. 12.3.d) [op. cit. n. 2].



Fig. 10. Juan II portando un escudo decorado con un sol, en Árbol genealógico de los reyes de Castilla y León, hacia 1456, Archivo Histórico Nacional, Sección de Códices, código 983 B (=A), fol. 43v.

De las tres acepciones que se atribuyen al término «escama» en los diccionarios del siglo XV —como piel de pez, piel de serpiente y malla de loriga—, probablemente sea la tercera de ellas la que mejor explique el sentido de un collar que se identificaba con una pieza de la armadura (gorguera o gorjal) que, formada por planchas articuladas, protegía el cuello y la parte superior del pecho³⁴. No debe olvidarse que, diez años antes, Luis de Orleans se había inspirado en la muceta —otro protector de la armadura— para crear la divisa del *Camail*, inaugurando la nueva generación de «divisas de combate» que dominaron el paisaje emblemático francés durante la primera mitad del siglo XV.

En Castilla, el collar de la Escama sería el primer exponente de esta nueva emblemática militar que reemplazaba a los signos de inspiración religiosa usados por los primeros Trastámara. El cambio de sensibilidad era evidente. Veinte años después de la fundación de la Escama, la agresividad emblemática se intensifica con la aparición del Ristre en el contexto político más crispado del segundo tercio del siglo XV.

LA IRRUPCIÓN DEL RISTRE, LA BANDA Y LAS LLAMAS DE FUEGO

La desaparición de Fernando de Antequera y los enfrentamientos suscitados en la década de 1420 influyeron en el oscurecimiento de una orden que no pudo evitar la escisión de la Corte castellana en dos bandos rivales: el partido de los infantes de Aragón —Enrique y Juan de Navarra, sostenidos por su hermano el rey Alfonso V el Magnánimo— y el grupo liderado por Álvaro de Luna, antiguo doncel de Juan II

34. En el ámbito militar también se usaba el término *squama* para referirse a la «loriga de láminas de hierro ó bronce a manera de escamas», y *squamata* como «cota de escamas de hierro ó bronce»; E. de Leguina, *Glosario de voces de armería*, Madrid, 1912, pp. 517-519 y 802.



Fig. 11. Ristres en el collar de Juan II, en su sepulcro de la cartuja de Miraflores, Burgos, realizado por Gil de Siloé en 1489-1493. Fotografía: Miguel Pérez Cabezas (Imagen Mas).

nombrado condestable y convertido en su privado más influyente. Los hechos son bien conocidos. El fracasado golpe de Tordesillas de 1420 encendió un enfrentamiento que desembocó en la guerra entre Castilla y Aragón en 1429-1430, y en la instauración del gobierno largo de Álvaro de Luna hasta su ejecución en 1453. Menos conocidas son las consecuencias emblemáticas de estos hechos, con el despliegue de nuevos signos regios inequívocamente hostiles al partido aragonés, que acabarían borrando el mensaje conciliador de la Escama.

Como antiguo doncel, Álvaro de Luna era consciente de que el mensaje de unidad dinástica preconizado por la Escama era incompatible con su proyecto de expulsar a los infantes de Aragón. De ahí que, coincidiendo con su regreso a la Corte en 1428 tras el destierro de Ayllón, decidiera sustituir la antigua divisa de Juan II por un sofisticado programa fundado en la restauración de la antigua orden de la Banda y la creación de un nueva divisa regia: el Ristre, o gancho usado para encajar la lanza de torneo. En una Corte volcada en los espectáculos caballerescos, el Ristre constituía todo un símbolo de la nueva política antiaragonesa que el monarca hizo grabar en pendones, monedas y todo tipo de enseres palatinos. Su creación debe atribuirse a Álvaro de Luna, «mucho dado á fallar invenciones [...] en las cuales [...] muy agudamente significaba lo que quería»³⁵, y que bien pudo otorgar un ingenioso sentido paronémico a aquella divisa que el rey empezó a usar «porque estos reyes e infantes [de Aragón], sus cormanos, la erraron, que quería decir: errestes»³⁶.

A diferencia de la Escama, el Ristre no representaba ninguna orden caballerescas, sino que funcionó como signo exclusivo del rey, sin transmitirse a miembros de la nobleza o a sus sucesores. Se trataba de una marca personalísima que se utilizaba con una fuerte carga propagandística, asociándose a las armas reales y al

35. G. Chacón, *Crónica de Álvaro de Luna*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1940, p. 207.

36. Se trata de la *Cuarta crónica general* (1460), editada como «Continuación de la crónica de España del arzobispo Don Rodrigo Jiménez de Rada», en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, vol. 106, Madrid, 1893, p. 141.



Fig. 12. Izquierda: Losa sepulcral del barón de Malsse, hacia 1450, iglesia parroquial de Säusenstein (Baja Austria). Centro: Peter Hemmel von Andlau, Vidriera armoriada de Jörg von Ehingen, Colegiata de San Jorge, Tübinga, hacia 1479. Derecha: Losa sepulcral del caballero Jörg Perckhaimer (o Perckhaimer) († 1450), iglesia de Schönberg bei Vöcklabruck (Alta Austria).

escudo de la Banda, con el que compartía idéntico bicromatismo: ristre de oro –a veces de plata– sobre gules. Su representación gráfica lo mostraba desplegado, decorado con tracería gótica en su interior, con el pasador y cuatro o cinco muelas en el extremo que iba adherido al peto.

La primera referencia documental data de agosto de 1429, figurando en el estandarte de las tropas de Juan II que confiscan el castillo de Peñafiel al infante don Juan durante el conflicto con Alfonso V³⁷. Al año siguiente, la divisa aparece en la dobla de a veinte, la prestigiosa moneda de Juan II que estaba más cercana a la medalla que a una pieza destinada a la circulación³⁸. En su imponente representación ecuestre del anverso, el rey porta el escudo de la Banda y una rica gualdrapa sembrada de ristes que cubre la protección de su montura (figura 6)³⁹.

Los proyectos edilicios de Juan II también recibieron la impronta de su nueva emblemática, especialmente los monasterios de Tordesillas, Miraflores y El Paular. En este último edificio, los ristes reales flanquean el escudo de la Banda representado en las rejas del coro, y en los arcos ciegos del claustro atribuido a Juan Guas⁴⁰. También figuran en la cabecera del Coro Largo del monasterio de Santa Clara de Tordesillas, sobre las cuatro claves menores que rodean las armas reales, de las que emergen unas llamas de fuego reproducidas también en la famosa dobla surgiendo de la coraza y faldaje del rey (figura 7). En el programa de exaltación regia impulsado desde la Corte de Juan II, tales llamas expresarían la imagen de un «rey solar» que viste armadura dorada y embraza un escudo con un sol en su representación ecuestre del *Árbol genealógico de los reyes de Castilla y León* (hacia 1456) (figura 10)⁴¹. Las armas reales y la divisa de la Banda –repristinada por Juan II– también se

37. P. Carrillo de Huete, 1946, p. 44 [op. cit. n. 24].

38. M. Á. Ladero Quesada, *La Hacienda Real de Castilla en el siglo XV*, La Laguna, 1973, p. 42.

39. A. Heiss, *Monedas hispanocristianas*, vol. I, Madrid, Real Academia de la Historia, 1865-1869, pp. 88-97; lám. 11-fig. 1, y lám. 12-fig. 8.

40. Sobre la datación del claustro, realizado en su mayor parte entre 1484 y 1489, cfr. M. López Díez, *Los Trastámara en Segovia; Juan Guas, maestro de obras reales*, Segovia, 2006, pp. 238-239.

41. Archivo Histórico Nacional, Sección de Códices, código 983 (sin foliar); comentario en D. Chao Castro, «Aproximación a la iconografía de poder de los reyes Trastámara en Castilla», en *Image et pouvoir, Cahiers du Grinh, Hommage à James Durnerin*, Le Grima/LCE-GRIMIA, Université Lumière-Lyon, 2 (2006), pp. 92-93.



Fig. 13. Batalla de la Higuera, con las tropas de Juan II desfilando tras las enseñas reales. Sala de Batallas, Monasterio de El Escorial (Madrid), Patrimonio Nacional.

rodean de cabezas de dragones en las bóvedas de la sacristía y la iglesia del monasterio de Santa Clara (figuras 7-9).

A diferencia de las otras divisas, el Ristre se grabó en todo tipo de soportes y piezas del ajuar regio, conforme a un fenómeno de saturación visual del espacio cortesano. Su presencia destaca en el manto dorado que viste el monarca en su efigie orante del retablo de la Cartuja de Miraflores (1489-1493); el rico brocado y collar de su sepulcro del mismo monasterio (figura 11) y tantos enseres documentados en las cuentas reales como gualdrapas, enseñas, joyeles, tapices, alfombras y demás tejidos que acotaban el espacio cortesano señalando la presencia del rey⁴². Tampoco faltaron oficiales regios con este título, como el faraute Ristre «servidor y criança» de Álvaro de Luna, a quien advirtió de su inminente detención en 1453⁴³. La ejecución del condestable no selló el fin de aquella divisa que impulsó y quedó ligada a la memoria de Juan II, pues la reina Católica volvió a recuperarla haciéndola grabar en los proyectos edilicios de su padre que pudo culminar.

42. Sobre este tema remitimos a nuestro trabajo *Las divisas Trastámara. Emblemática y caballería de una dinastía (1369-1480)* (en preparación).

43. G. Chacón, 1940, p. 387 [op. cit. n. 35]; cf. A. de Ceballos-Escalera y Gila, y J. F. Agudo Sánchez, «Farautes y perseverantes al servicio de los Grandes de Castilla a fines de la Edad Media», en *La Heráldica en los Descubrimientos y Cristóbal Colón (IV Seminario Ibérico de Heráldica y Ciencias de la Historia)*, La Rábida, 2011, p. 27.

LA RESTAURACIÓN DE LA ESCAMA Y SU LEGADO EMBLEMÁTICO

A pesar del eclipse de la Escama en la década de 1420, su mensaje no se borró del todo. Al calor del entendimiento diplomático con el Imperio, Juan II concedió su divisa a algunos caballeros centroeuropeos llegados a su Corte, como Ulrich II von Cilli (1406-1456) —sobrino del emperador Segismundo— en 1430, y cinco años después a Heinpert, barón de Malsse († 1450), mariscal supremo del ducado de Estiria⁴⁴. Años después, el barón de Malsse incluiría la insignia en su losa sepulcral hallada en la iglesia parroquial de Säusenstein (Baja Austria) (hacia 1450) (figura 12c)⁴⁵; al igual que el caballero Jörg Perckhaimer (o Perkchaimer) († 1450) en su sepulcro de la iglesia de Schönberg bei Vöcklabruck (Alta Austria) (figura 12a)⁴⁶.

En la Corte, Martín Fernández de Córdoba siguió liderando la orden como alcaide de los donceles hasta su fallecimiento, poco después de haber participado en la batalla de la Higuera (1431) portando quizá la enseña que figura en el fresco de la Sala de Batallas de El Escorial, junto al pendón real y el de la Banda (figura 13)⁴⁷. Juan II también empleó su orden para ganarse fidelidades en el pulso sostenido con el infante Enrique por el dominio de Andalucía, especialmente en Córdoba⁴⁸, mientras su faraute y mariscal de armas Escama era enviado a misiones de pacificación y sometimiento del citado infante en Toledo y de los hombres de Juan de Navarra que resistían en Medina del Campo⁴⁹.

En estas fechas el escudo de la orden recuperó su presencia emblemática, como constata su representación en las limas de los cuadrantes de la magnífica techumbre de la iglesia de Santa Clara de Tordesillas, levantada entre 1449 y 1454⁵⁰. En el mural emblemático desplegado, la Escama figura junto a las armas reales y la divisa del Ristre (figura 4), intercalados por unos rostros grotescos de cuyas bocas salen hojas de cardo y compartiendo un mismo territorio sígnico que enmarcaba y representaba al monarca en la capilla palatina del monasterio⁵¹. Se trata de uno de los primeros murales emblemáticos, y pudo inspirar los artesanos del palacio de Enrique IV en San Antonio el Real (Segovia), o los diseños decorativos de San Juan de los Reyes (Toledo), Santo Tomás de Ávila o la Aljafería de Zaragoza, en tiempos de los Reyes Católicos.

La Escama volvió a resurgir tras la ejecución del condestable en 1453 y el restablecimiento de las relaciones con Aragón. La restauración de la paz fue confirmada por el intercambio de divisas efectuado en Nápoles el 23 de abril, fiesta de San Jorge, en el que Juan II, su esposa Isabel de Portugal y los infantes Alfonso e Isabel —la futura reina Católica— recibieron el collar de las Jarras aragonesas con doce caballeros del rey, mientras Alfonso el Magnánimo tomaba «el collar de la Escama con la divisa de la Banda del rey de Castilla», junto a otros doce miembros de su casa. Los detalles son significativos. La elección de San Jorge —patrón de la caballería—, la selección de doce caballeros —a imagen de los doce apóstoles— y la integración de aristócratas e infantes expresan los vínculos caballerescos, religiosos y dinásticos que sellaban bajo el signo de la Escama una paz que ponía fin a dos décadas de enfrentamiento.

44. A. Mackay, y D. Sh. Severin (eds.), 1981, pp. 24 y 54 [op. cit. n. 16], y F. Pérez de Guzmán, 1877, año 1435, cap. VIII, p. 525 [op. cit. n. 24].

45. F.-H. von Hye, 1993, pp. 175 y 185 [op. cit. n. 27], y D. J. D. Boulton, 2000, p. 483 [op. cit. n. 2].

46. F.-H. von Hye, 1993, pp. 176 y 185 [op. cit. n. 27], y D. J. D. Boulton, 2000, p. 484 [op. cit. n. 2].

47. F. Pérez de Guzmán, 1877, año 1429, cap. XIV, p. 458, y año 1431, cap. XIV, p. 495 [op. cit. n. 24]; G. Chacón, 1940, pp. 107, 116, 122 y 131 [op. cit. n. 35]; el fresco de El Escorial fue copiado entre 1584 y 1591 tomando como base el lienzo atribuido a Dello Delli que Juan II hizo colocar en el Alcázar de Segovia; C. García-Frías Checa, «Una nueva visión de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración», *Reales Sitios*, 155, 2003, pp. 2-20.

48. Véanse las albaes de Juan II, por las que hace merced del collar de la orden de la Escama a Pedro Fernández de Córdoba, [V] señor de Aguilar, y otros colaboradores suyos; Real Academia de la Historia [en adelante RAH], Colección Salazar y Castro, M-46, fol. 232.

49. P. Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero...*, pp. 360-361 y 397-398.

50. Cfr. C. García-Frías Checa, *Guía del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*, Madrid, 2011, p. 50; [●]

51. M. Á. Toajas Roger, 1992, p. 186 [op. cit. n. 50].



Fig. 14. Enrique IV con un ancho collar de escamas en la gran dobla de 50 enriques («dobla de la silla»), anverso, en A. Heiss, *Monedas hispanocristianas*, Madrid, 1865-1869, vol. I, lám. 13, fig. 1.
© Reproducción, Real Academia de la Historia.

A diferencia del Ristre, cuya existencia se extingue con la desaparición de Juan II, la divisa de la Escama se mantuvo durante el reinado de su sucesor. Enrique IV (1454-1474) no solo conservó al faraute Escama, sino que se hizo representar ostentando su probable collar en la impresionante imagen mayestática de la gran dobla de 50 enriques (figura 14), la famosa «dobla de la silla», de indudable valor propagandístico en aquellos años de revueltas nobiliarias que identificaba a Enrique como legítimo sucesor de Juan II y cabeza de una orden cuya insignia continuó concediendo a los caballeros que visitaban su Corte⁵².

Sin embargo, los días de la Escama estaban contados. Los vientos de la guerra de sucesión borraron su recuerdo, siendo desplazada por el nuevo grupo de divisas que irrumpen con la llegada al trono de Isabel y Fernando: yugos y flechas que heredaron el prestigio adquirido por las divisas de Juan II y Enrique IV. Era el final de un largo proceso que culminó en el «fascinante tablero iconográfico» del escudo de los Reyes Católicos, donde las divisas reales apuntalan la simetría dual del contracuartelado de Castilla y Aragón⁵³. Una perfección formal que, con su apabullante reiteración decorativa, venía a desarrollar hasta el paroxismo las fórmulas ensayadas por Juan II.

52. A. Heiss, 1865-1869, vol. I, lám. 13, fig. 1 [*op. cit.* n. 39]; su relación con la divisa de la Escama es advertida por F. Menéndez Pidal de Navascués, 2004, p. 97 [*op. cit.* n. 1].

53. J. A. González Iglesias, «El humanista y los príncipes: Antonio de Nebrija, inventor de las empresas heráldicas de los Reyes Católicos», en ídem y C. Codoñer (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Salamanca, 1994, pp. 59-76, cuyos juicios sobre el origen e interpretación de las divisas deben completarse con el trabajo de J. L. Mingote Calderón, *Los orígenes del yugo como divisa de Fernando el Católico: la presencia de yugos para tres animales en la iconografía*, Zaragoza, 2005.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Teología política de las monarquías hispanas bajomedievales: un estudio comparativo* (HAR2011-30265), aprobado y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España. Para su realización han sido particularmente útiles las sugerencias documentales e iconográficas de Faustino Menéndez Pidal, Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, Rafael Domínguez Casas y Laurent Habled.

LA TORRE NUEVA DEL PALACIO DE VALSAÍN

Pablo Gárate Fernández-Cossío

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

La Casa del Bosque de Segovia, como entonces se conocía al palacio de Valsaín, formaba parte de una serie de pequeñas construcciones, cazaderos, fortalezas o palacios que se habían construido en tiempos de los Trastámara en la zona centro de la Península. Situado en el espléndido valle del mismo nombre, dentro de un recinto cercado de unas cien hectáreas en la margen izquierda de la ribera del río Eresma, a una considerable altitud, muy protegido e insertado en una gran masa de robles y fresnos, el emplazamiento resultaba perfecto para las calurosas jornadas de verano y otoño que disfrutó Felipe II hasta casi el final de sus días.

La imagen que nos queda de este palacio, por los pocos documentos y restos que todavía perviven, es la de un juego de cuerpos autónomos, que aun habiendo sido tal vez concebidos como un conjunto unitario desde las primeras trazas, carece aparentemente de la unidad formal característica de la época. En esta imagen «pintoresca» se suceden patios de distinto carácter, corredores abiertos, galerías cerradas, arquerías, altos muros coronados por un paseadero, torres y torrecillas de distinta factura, hastiales escalonados que enfatizan la independencia de los distintos volúmenes, y sobre todo las novedosas cubiertas de pizarra al modo de las que se hacían en el norte de Europa.

A esta libertad compositiva habría que sumar la diversidad de materiales empleados: la piedra berroqueña de los corredores bajos, de las ventanas, de los balaustrados, de las arquerías, las columnas, zapatas y cornisas; el ladrillo rojo, las verdes carpinterías, las barandillas y rejas de forja, el gris azulado de la pizarra o el gris de las agujas y otros remates emplomados, sin olvidar el juego cromático que ofrecían sus parques y estanques o sus jardines con sus fuentes.

En 1552 el Príncipe Felipe, por una instrucción fechada el 3 de junio, dispone que el Maestro Mayor de las Obras Reales, Luis de Vega, realice las trazas de un nuevo palacio sobre las antiguas edificaciones que integraban la Casa del Bosque, nombrando a su vez a Gaspar de Vega su ayudante, veedor y maestro de obras, siendo este último el auténtico artífice final de ellas¹. Comienza así la construcción de la residencia probablemente más personal y querida de su época de juventud; una obra que supuso un campo de experimentación en lo conceptual, formal y constructivo y una declaración de intenciones de lo que sería su modelo de organización del trabajo, en las numerosas y ambiciosas empresas arquitectónicas que emprenderá a lo largo de su reinado.

1. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Sección Cédulas Reales, tomo I, fols. 136-137. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Sección Casas y Sitios Reales (en adelante CSR), leg. 267-1, fol. 29.



Fig. 1. Fernando Brambilla, Vista del Real Palacio de Valsaín, Inv. n.º 10052282, Casita del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

Uno de los proyectos emblemáticos que primero se acometen tras el regreso de Felipe II a España procedente de los Países Bajos es el de la construcción de la llamada Torre Dorada del Alcázar de Madrid. El edificio, que llevaba años de obras de acondicionamiento y ampliación bajo la dirección de Luis de Vega y de su sobrino Gaspar, ya está prácticamente preparado para albergar la sede de su residencia permanente y por tanto el imponente aparato del Estado. La potente imagen de esta pieza y sus rasgos formales finalmente determinarán la reforma total de la fachada principal del edificio.

Para Valsaín, la influencia de la llamada Torre Dorada del Alcázar estriba en que sirvió de modelo para la que desde entonces se conocería como la Torre Nueva, una de las últimas construcciones que se realizaron en el palacio antes de su finalización. A pesar de la muerte de Luis de Vega en noviembre de 1562, y de la llegada en 1559 de Juan Bautista de Toledo para hacerse cargo, entre otras, de las obras de Madrid, la autoría definitiva de la Torre Dorada no parece estar del todo clara, y aunque se sabe de la intervención de Juan Bautista, es más que probable que las trazas se puedan atribuir al menor de los Vega. El profesor José Manuel Barbeito² defiende esta autoría frente a Martín González y Rivera, que ven en Juan Bautista a su autor, o Gerard, que se inclina por el maestro de cantería Juan Vergara³ y los maestros venidos de Flandes, aunque destaca el papel de Gaspar de Vega.

2. J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, p. 37.

3. Juan de Vergara había trabajado en el palacio de El Pardo bajo la dirección de Luis de Vega, y en las nuevas caballerizas de Madrid a las órdenes de Gaspar de Vega en 1557-1558. Entre 1562 y 1565 trabajó en la cantería de la Torre Dorada del Alcázar de Madrid (J. M. Barbeito, 1992 [op. cit. n. 2]).



Fig. 2. Anónimo, El Palacio de Valsaín, Inv. n° 10014329, Sala de Embajadores, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

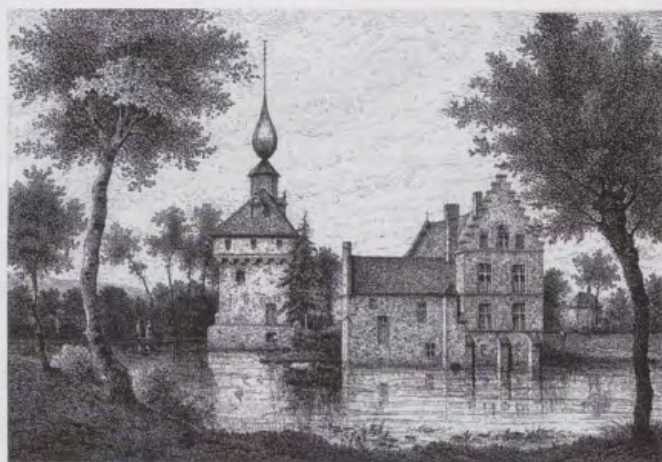


Fig. 3. E. Puttaert según P. Vitzthumb, El castillo del Cardenal Granvela en el gran estanque de Saint-Josse-ten-Noode, Universidad de Gante, Biblioteca.

La torre del Alcázar, según los datos que ofrece Barbeito, se debió de iniciar hacia 1562, aunque otros autores sitúan esta fecha en 1561, al poco de la llegada de la Corte a Madrid. El cuerpo de su fábrica estaría formado hacia 1565, y en 1569 se encontraba cubierto con un apuntado chapitel de pizarra y sus correspondientes remates. Este tipo de cubrición ya estaba sobradamente experimentada en Valsaín, desde que Felipe II decidiera en 1559 que ésta fuera la primera obra en adoptar la forma de hacer las cubiertas a la manera flamenca; esto es, con los empinados tejados de pizarra ricamente ornamentados con sus buhardillones, sus altas chimeneas de ladrillo y, sobre todo, sus fantásticos chapiteles rematados por altas agujas, doradas bolas, cruces y veletas, que habían cautivado el gusto del monarca a lo largo de su dilatada estancia por los territorios del norte de Europa.

Es preciso recordar que Gaspar de Vega conocía de primera mano la arquitectura y los sistemas constructivos de estos países, ya que formó parte del séquito que acompañó al entonces príncipe, primero a Inglaterra con motivo de su boda con la reina María Tudor, y posteriormente a Flandes siendo testigo de la coronación de Felipe II tras la abdicación de su padre, y donde es más que probable que coincidiera con Juan de Herrera. Esta estancia de casi dos años en compañía del monarca concluyó con un conocido informe sobre la arquitectura que pudo ver el maestro a su regreso por tierras francesas⁴, y con el favor del nuevo rey al recibir el encargo de la supervisión y redacción de precisos memoriales acerca del estado de otras obras reales que estaban en marcha, como El Pardo, Aranjuez, Aceca, La Fuenfría y los Alcázares de Segovia y Madrid.

Lo que resulta indudable es la importancia que tuvo para Felipe II la Torre Dorada del Alcázar, ya que en ella instaló su despacho, disfrutando desde ella de las mejores vistas hacia el Manzanares y a su vez del control sobre la entrada principal del palacio. No sabemos si la Torre Nueva de Valsaín tuvo un uso específico similar, puesto que los aposentos del monarca estaban bastante alejados, o si se planificó como aposento del príncipe o de las princesas, o si

4. AGS, CSR, leg. 267-1, fol. 33 bis.



Fig. 4. Estado actual de la Torre Nueva (sur-oeste). Fotografía del autor.



Fig. 5. Estado actual de la Torre Nueva (sur-este). Fotografía del autor.

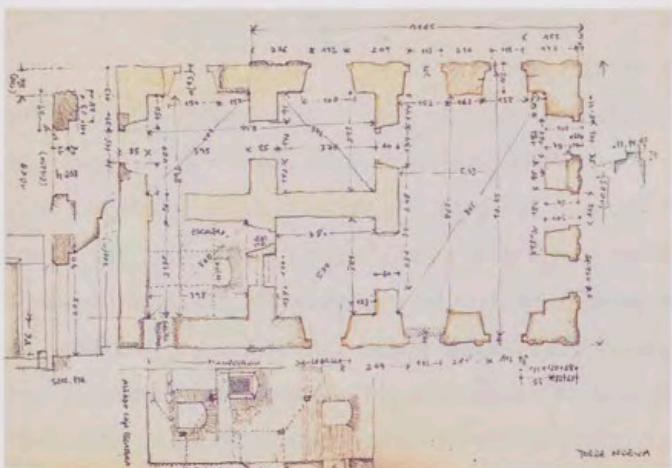
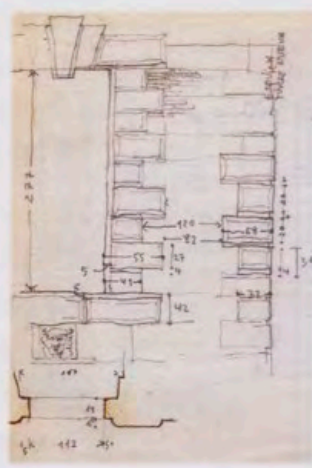


Fig. 6 a-b. Toma de datos de la Torre Nueva realizada por el autor.

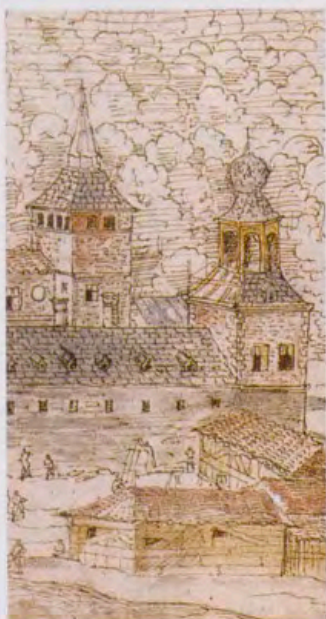


simplemente se trataba un lugar especial para el mayor disfrute de los reyes en la contemplación del impresionante escenario que lo envolvía⁵.

Compositivamente, ambas torres se enmarcan dentro del gusto que en ese momento compartían tanto Felipe II como Gaspar de Vega, que tanto influyó y determinó esos años cincuenta del siglo XVI, fundamentalmente inspirado en referencias flamencas, nórdicas o inglesas, pero con ciertas presencias italianizantes sobre todo en lo que será su decoración interior, que en ambos casos dirigió Gaspar Becerra. Pintor, estuquista y escultor llegado de Italia, Becerra, que había conocido y trabajado con Miguel Ángel y colaborado con Vasari, dirigirá los trabajos de decoración en Valsain, como haría en otros palacios filipinos de la época, junto a artistas locales, flamencos e italianos que en estos años llegaron en masa a España.

La Torre Nueva de la Casa del Bosque no se iniciará hasta algunos años después, probablemente en 1568, puesto que las primeras noticias que tene-

5. En abril de 1570 Gaspar de Vega escribe al rey indicándole la pretensión de la Princesa de hacer un pequeño oratorio de «tabiques de bóveda», para sustituir al que tenía de madera en la pieza de su aposento en la Torre Nueva. AGS, leg. 247, fol. 163.



mos de ella son de este año, por una carta del pagador Pedro de Santoyo⁶. Por lo tanto, los trabajos se habrían iniciado antes de haberse finalizado la torre de Madrid. La obra de cantería ya estaba bastante avanzada a mediados de 1569⁷, y en marzo del siguiente año se firmaron las condiciones redactadas por Gaspar de Vega sobre la carpintería de armar del tejado de la torre⁸. Pero no será hasta junio de 1571 cuando se termine de colocar toda la cornisa de granito, y se comience a levantar el chapitel cuyas maderas estaban ya preparadas con anterioridad. A finales de año se dará por finalizado el chapitel⁹.

El 15 de noviembre de 1571, don Diego de Sandoval, nuevo corregidor de Segovia, nos transmite que la Torre Nueva está de todo punto acabada con sus rejas, «adorna mucho y es una de las cosas que mas gracia da a todo el edificio»¹⁰.

No encontraremos demasiados testimonios de Gaspar de Vega referentes a esta obra en 1570, puesto que se encuentra recluido en Madrid después de haber sido sentenciado por uno de los numerosos asuntos judiciales que le perseguirán a lo largo de su vida profesional. En la capital permanecerá hasta el mes de agosto, cuando se le permite volver a la Casa del Bosque, si bien se le ordena residir en el Alcázar segoviano, donde ha de encargarse de las obras de reforma que allí se han de ejecutar.

Volviendo al año 1562, parece evidente que cuando Anton van der Wyn-gaerde realiza el magnífico dibujo de la *Casa del Bosco de Segovia*, lo que se aprecia en la parte superior derecha no es la Torre Nueva; es todavía la antigua torre situada al sur, en origen exenta y ya entonces unida al palacio por medio de una galería que miraba al jardín privado de la reina, y que cerraba el antiguo patio de entrada en su frente de levante. Pero no deja de ser curioso que, analizando detalladamente este dibujo, se aprecia a la derecha de esta torre un tejado más bajo de pizarra, poco definido, como si cubriese provisionalmente una construcción iniciada, aunque tal vez se tratase de un pequeño colgadizo a pie de obra.

En definitiva, la nueva torre se proyectó como ampliación de la existente; de planta rectangular, con unas medidas de 38 x 20 pies, con un potente muro central que dividía el interior en dos cuartos iguales, uno de los cuales albergaría una escalera de cuatro tramos. En la vista del pintor flamenco puede dar la sensación, por la representación del chapitel (recién finalizado por esas fechas), de que parece más una construcción de proporción cuadrada. Sin embargo, podemos distinguir que en uno de sus lados el cuerpo alto está calado con dos huecos, mientras que el septentrional con cuatro¹¹.

Al exterior se siguen apreciando sus originarios y rudos muros de mampostería, sin apenas huecos en sus dos primeras plantas. En el dibujo de Wyn-gaerde se observa además que esta primitiva torre tenía una tercera planta de ladrillo, ciega al exterior, y por último se le añadió una cuarta planta de coronación, en forma de galería, con ventanales abiertos en sus cuatro fachadas a modo de campanario, de la misma manera que Vega había levantado el último cuerpo de la torre suroccidental del palacio, la Torre Grande, aunque con menor elevación. Y, como ella, se remató con un chapitel de pizarra con su alta aguja, al modo flamenco. Finalmente esta galería alta con su cubierta y chapitel

6. AGS, CSR, leg. 247:2, fol. 167, 26 de mayo de 1568, Pedro de Santoyo.

7. AGS, CSR leg. 267:2, fol. 297. Memorial de las obras que se han de hacer en la Casa del Bosque de Segovia, Gaspar de Vega junio de 1569.

8. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Cristóbal de Riaño, prot. 166, fol. 103, doc. 71.

9. AGS, CSR, leg. 267:2, fols. 93-94 y 96-97. El 25 de junio de 1571 el veedor y pagador Francisco de Ribera informa de que, en efecto, se ha terminado de colocar toda la cornisa, y por fin a finales del año se terminará de cubrir el tejado de pizarra.

10. AGS, CSR, leg. 267:2, fol. 64, 1571.



Fig. 7. Anton van der Wyngaerde, La Casa del Bosco de Segobia, detalle, Viena, Nationalbibliothek.

tuvo que ser demolida para no entrar en conflicto con la imponente presencia de la nueva torre, quedando subordinada a ella como cuerpo auxiliar.

El nuevo proyecto de Felipe II consistió por tanto en añadir dos nuevas crujías paralelas hacia mediodía, de igual dimensión que el lado mayor de la antigua torre. El resultado es una torre más alta, aparentemente de planta cuadrada (383/4 x 413/4 pies), de tres plantas sobre una cámara ventilada, con tres grandes ventanales abalconados por planta, simétricamente dispuestos en sus tres fachadas abiertas.

La planta quedó de esta manera distribuida, en primer lugar, por cuatro espacios iguales de proporciones prácticamente cuadradas; el primero serviría de acceso desde la galería de levante y de distribución, por un lado a la escalera y de frente a una antecámara de paso a la gran sala rectangular con grandes huecos abiertos a mediodía, levante y poniente. El hueco central del alzado de poniente en su planta baja, y otros dos en la primera planta, se hallan cegados y ocupados por sendas chimeneas, desviando el tiro hacia el interior del muro ciego, lo que permite que en la última planta los tres ventanales aparezcan abiertos. Finalmente, el último cuarto de planta cuadrada, con acceso únicamente a través de esta sala, era una pequeña estancia con chimenea.

Las nuevas fachadas, en las que predominaban los grandes huecos frente a los macizos, radicalmente opuestas a la de la antigua torre a la que se adosó, buscaban, al igual que en la Torre Dorada del Alcázar madrileño, un gran contraste de colores y texturas. Los muros, de rojo ladrillo visto, dejaban la piedra berro-

11. Entre los ruinosos muros interiores de la torre que hoy a duras penas podemos estudiar —concretamente en el muro sur, que coincidiría con la caja de escalera— y gracias al desprendimiento de sus revocos, se aprecia parte de lo que fue la primitiva fábrica exterior con el cuidado llagueado de la mampostería común a todo el basamento del palacio. Además, en el interior de este muro todavía vemos los restos de dos ventanales de ladrillo que posteriormente se cegaron, y una pequeña de piedra de sillería situada al pie del tercer rellano de la escalera. Todos estos datos nos han llevado a apostar por la planta de proporción rectangular de la antigua torre de mediodía.

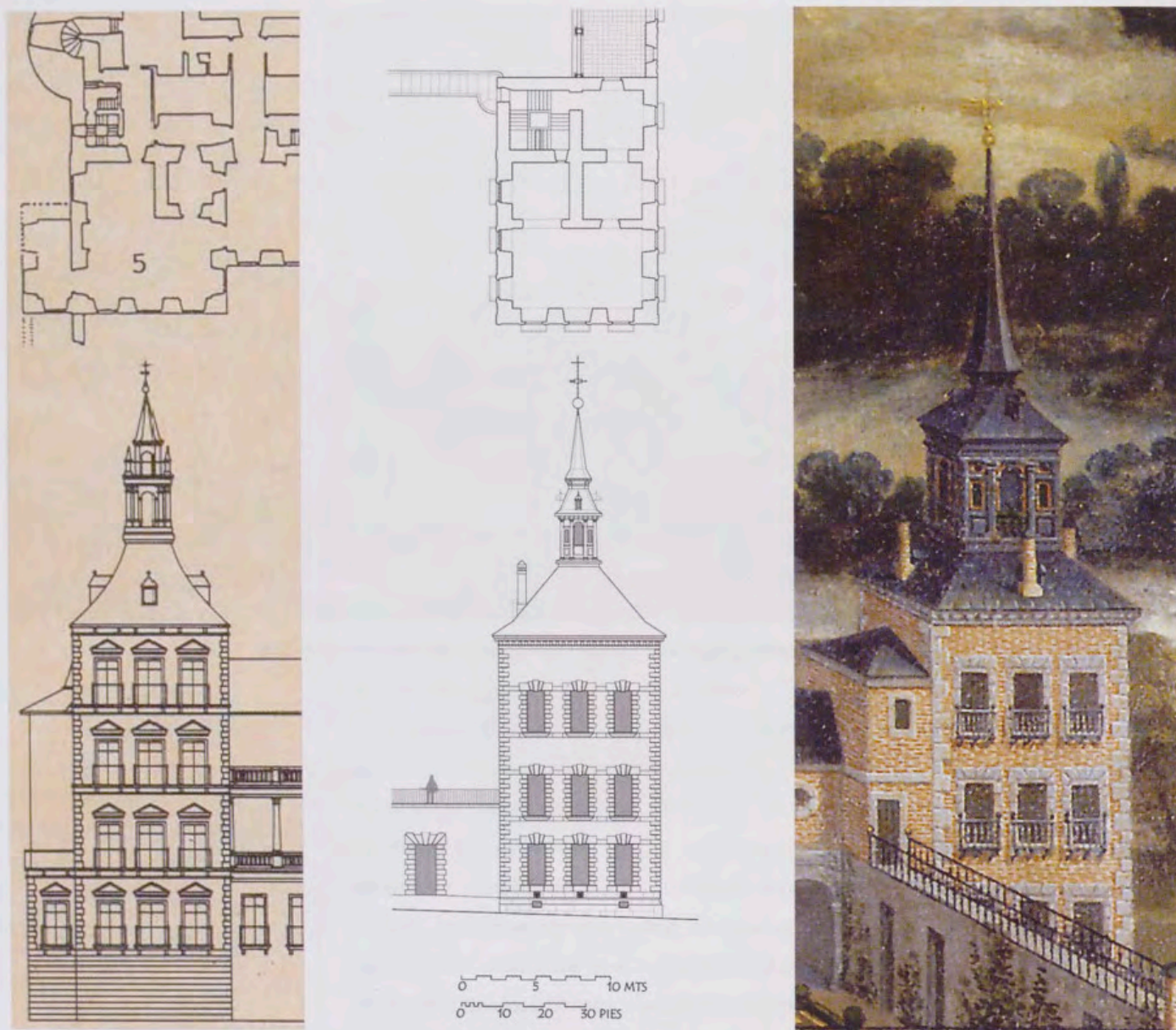


Fig. 8. La Torre Dorada del Alcázar de Madrid (en J.M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992), la Torre Nueva (dibujo del autor) y la Torre Nueva (detalle de fig. 2).

queña para el potente zócalo que absorbe la pronunciada pendiente del terreno en ese punto, y que está labrado en forma de almohadillado rústico para articular las esquinas y las guarniciones de ventanas. Unos encintados o encadenados unen las ventanas entre sí por su parte inferior y a la altura de sus potentes dinteles adovelados, remarcando la horizontalidad, pero al ser su talla lisa no restan potencia a la esbeltez de la torre. Finalmente, una cornisa moldurada sobre modillones remataba la espléndida torre. Para enfatizar aún más la verticalidad se utilizó el recurso de ir aumentando paulatinamente, en altura, los paños de ladrillo entre los diferentes pisos, con cuatro sillares de esquina entre encintados en el primer nivel (41/2 pies) separando los dos primeros huecos, siete entre los huecos de planta primera y segunda (8 pies), y ocho hasta el arranque de la cornisa (9 pies).



Fig. 9. Detalle del hueco de esquina de la Torre Nueva. Dibujo del autor.

Todos los huecos exteriores tienen las mismas dimensiones en las tres plantas, con 4 pies de ancho por casi 10 de altura libre, y tanto los dinteles de dovelas como las jambas son de una sola pieza de piedra berroqueña labrada, formando los almohadillados con las entrecalles que los separan. Los huecos de las dos plantas altas se diferencian de los de la planta baja por tener además en su parte inferior una peana también enteriza, que en sus extremos repite el almohadillado de las jambas, pero que en el centro del vano se convierte en un pequeño balcón con moldura en forma de cimacio. Por último, hay que indicar que en todas las jambas se aprecian los cajeados para la entrega de los balcones de forja¹², que en gran medida se trasladarían al palacio de La Granja, aunque alguno todavía hoy se puede encontrar, al igual que otros restos, en las inmediaciones del palacio.

12. AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1015. Alonso de Terán, vecino de Valladolid, fue el encargado de realizar las rejas y pasamanos.

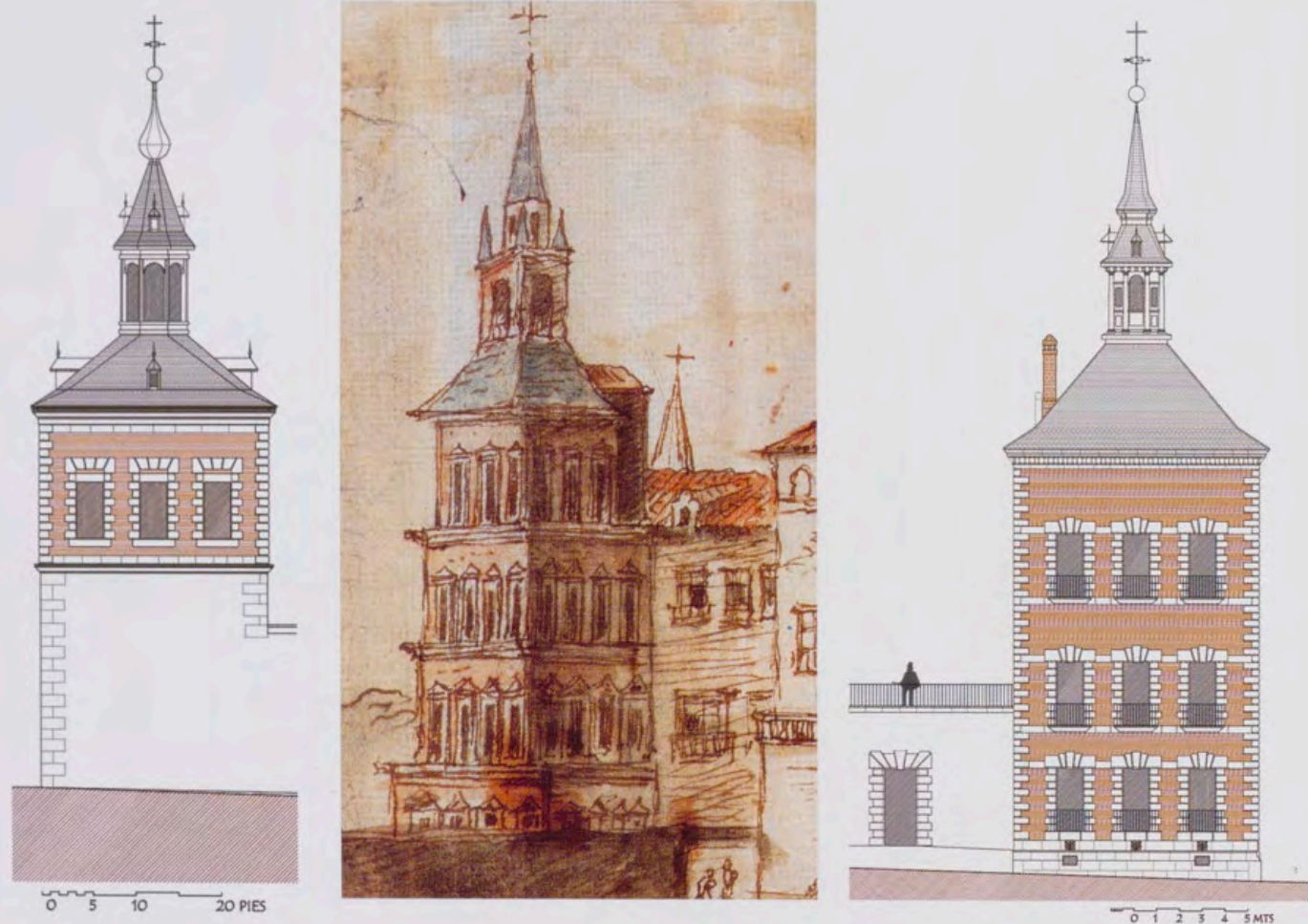


Fig. 10. La torrecilla sur de la Casa de Oficios (dibujo del autor), la Torre Dorada del Alcázar de Madrid (Anton van der Wýngaerde, El Alcázar de Madrid, detalle, Viena, Nationalbibliothek) y la Torre Nueva y paseador elevado (dibujo del autor).

En la fachada a mediodía, y en el recio zócalo de sillería coincidiendo con el eje de los tres huecos, se conservan aún tres mascarones con una profunda boca que hacen suponer que pudieran haber servido de fuentes, aunque no deja de ser extraño su emplazamiento. Debajo de los dos extremos hay dos pequeños huecos de ventilación de la cámara.

Si bien es cierto que esta pieza tan singular es posterior a la torre de Madrid por los datos que tenemos, nos parece importante mencionar que el repertorio constructivo que la define no es ajeno a elementos ya ejecutados en fechas anteriores en Valsaín; nos referimos no solo al fuerte contraste de los diferentes materiales elegidos, sino concretamente a las torrecillas de los extremos de la Casa de Oficios, que estaban ya prácticamente terminadas en 1562. En ellas aparece todo un muestrario común de vanos que dominan sobre el macizo, misma proporción y gran verticalidad de sus huecos, muros de ladrillo con sus esquinas y guarniciones de granito labradas con almohadillado rústico, impostas, balcones de forja, chapiteles, etc. Es posible que todas estas consideraciones refuercen de alguna manera la hipótesis de que el autor de la Torre Dorada del Alcázar madrileño fuera Gaspar de Vega. Pensamos que es bastante improbable, y de hecho no encontramos documento alguno que lo

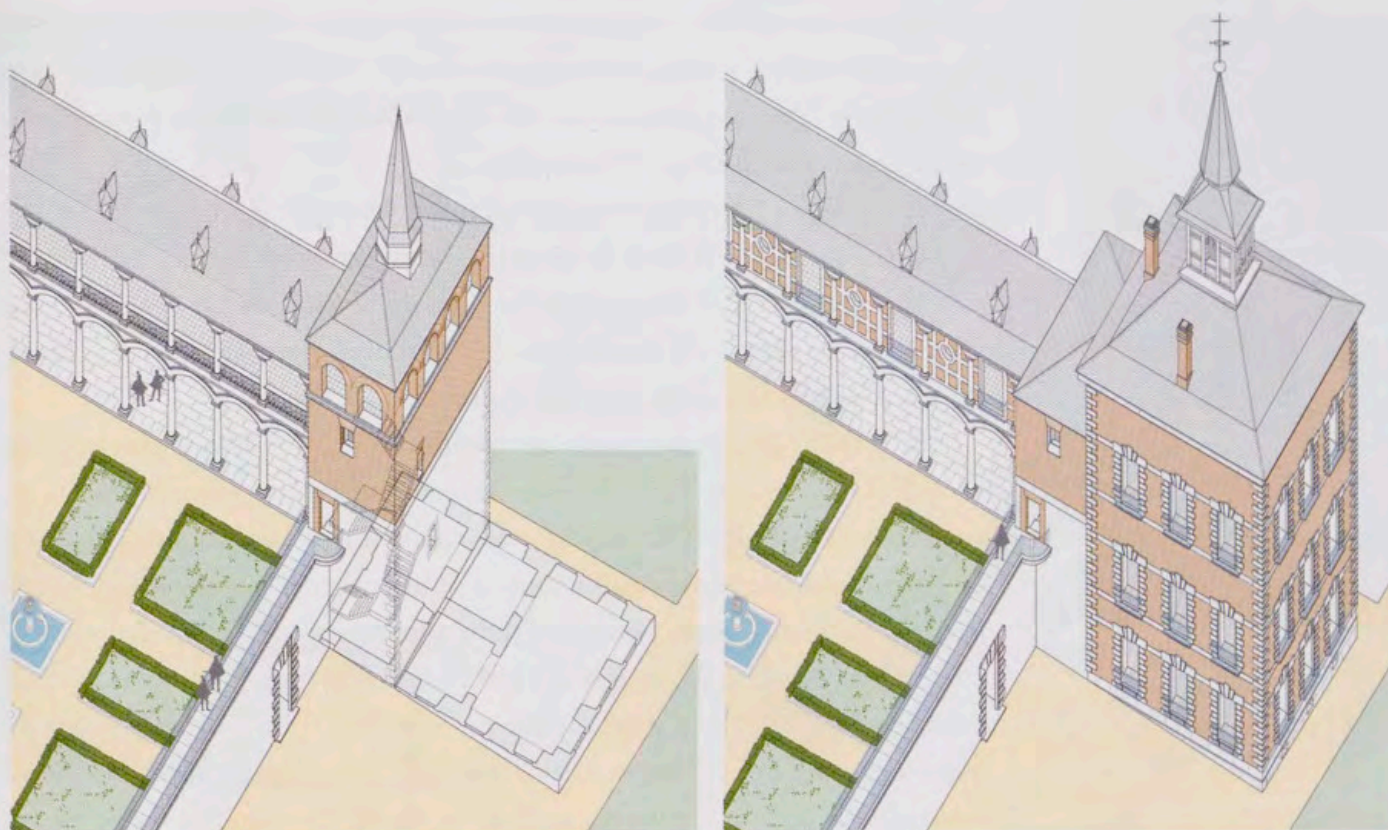


Fig. 11. La primitiva torre de mediodía y la Torre Nueva, paseador elevado y galería de levante del jardín de la Reina. Dibujos del autor.

desmienta, que aquí en Valsaín interviniera otro maestro de obras que no fuera él; y después de haber estudiado los cuantiosos testimonios escritos generados en el transcurso de la obra, no dudamos que, haciendo gala de su conocido mal carácter, habríamos encontrado alguna referencia airada a cualquier tipo de injerencia externa.

En la ingente correspondencia que intercambian en estos años el arquitecto y el monarca encontramos numerosas referencias a las distintas obras en las que Vega está en mayor o menor medida implicado. Así por ejemplo, en mayo de 1566, después de haber pasado todo el mes de abril dirigiendo las obras de El Pardo y de haber visitado las de Madrid, Gaspar de Vega envía al rey un memorial de los trabajos ejecutados hasta esas fechas, y en un momento dado explica que dos oficiales flamencos han realizado un «modelo» de la torre de Madrid. Suponemos que estaba refiriéndose al chapitel —si atendemos a los plazos que señala Barbeito—, pero, al estar estos comentarios dentro de la relación de obras descritas por Vega, cabría pensar que era él en alguna medida el responsable de ellas¹³. Hasta 1570 seguimos encontrando documentos que testifican que Vega es responsable de las labores de finalización de las dos torres de forma simultánea¹⁴; en otro memorial del 16 de enero de este año,

13. AGS, CSR, leg. 267:1, fol. 185.

14. AGS, CSR, leg. 275, fol. 96, 27 de septiembre de 1569. Se están finalizando los trabajos en el interior de las piezas de la Torre Dorada.



se incluyen los capítulos necesarios para la finalización de la Torre Nueva del Bosque de Segovia y de su pórtico por valor de 2.500 ducados, mientras que para la Torre Nueva del Alcázar se solicitan 374 ducados al mes para pagar a los pintores, estuquistas y peones que los sirven¹⁵.

Volviendo a las obras de la Torre Nueva, Diego de Matienzo¹⁶, maestro de cantería natural de Ruesga (Cantabria), que trabajó a las órdenes de Felipe II en obras del patio del Alcázar y de la Casa de la Moneda en Segovia, de la Casa de la Fuenfría y del Monasterio de El Escorial entre 1571 y 1583, fue el principal responsable de los trabajos de cantería de la torre¹⁷.

El interior de sus aposentos, abovedados sobre molduras y grutescos, se decoró al igual que la Torre Dorada con mármol en las esquinas, jambas de ventanas y embocaduras de puertas y tres chimeneas de jaspe de Valencia, siendo el encargado de estos trabajos, junto a su hermano, el escultor milanés Juan Antonio Sormano, quien ya había realizado las fuentes del jardín. En relación con este material, en un principio en el resto de los aposentos del palacio se estuvo utilizando el de Espeja, aunque posteriormente, ya en 1570, Gaspar de Vega se inclinó por los jaspes de Valencia para estas chimeneas, al considerar que «aunque no es tan duro como el de Espeja yo lo tengo por mejor piedra y de más estimación»¹⁸. En las paredes ya no había espacio para los grandiosos tapices, por lo que podemos imaginarlas decoradas con magníficos estucos y frescos elaborados por los artistas italianos.

Una vez terminadas las bóvedas, se aceleran los trabajos de los pintores, que ya «an comenzado las ystorias», entre los que se encuentra Patricio Caxesi (Cajés). A primeros de septiembre sabemos que ya está todo concluido y que los pintores se han ido a excepción de Francisco de Urbino, que se ha quedado solo para terminar un cuadro, pues no quiere ayuda de nadie¹⁹. Ya están asentadas todas las ventanas, y, finalizado el trabajo de los pintores, se colocan los zócalos de azulejo y el solado de todas las estancias, realizado con barro cocido y azulejos intercalados²⁰.

La escalera de la antigua torre se mantuvo en su antiguo emplazamiento, y en 1570 estaba ya terminada, aunque tenemos noticias de que se debió modificar su desarrollo original. Desde ella se accedía la galería del jardín que conectaba con el cuerpo principal del palacio, y también desde una de sus mesetas, de forma bastante forzada, al paseo elevado que conectaba los distintos edificios que formaban el conjunto palacial.

Este paseador exclusivo de los reyes recorría por encima de un alto muro el perímetro del antiguo patio de entrada, continuando por encima del muro que lo separaba del Patio de Caballerizas, hasta conectar de forma tangencial con el palacio en su esquina sudoeste, para volver perpendicularmente hacia poniente y terminar tangente a la torre norte del pabellón o Casa de Oficios en un precioso balcón volado sobre ménsulas de volutas. Este atractivo recorrido en altura disfrutaba de una visión diferente, dominante y privilegiada, tanto de estos espacios cerrados como del magnífico entorno del palacio.

De todo el recorrido que hacía este adarve, tan solo queda en pie el tramo que conectaba el palacio con la Casa de Oficios, es decir el que cerraba

15. AGS, CSR, leg. 248:1, fol. 108.

16. M. C. González Echegaray *et al.*, *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander, 1991. [●]

17. AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1015.

18. AGS, CSR, leg. 267:1, fol. 14. *Ibidem*, leg. 267:2, fol. 107. En este memorial, redactado en junio de 1571 por Gaspar de Vega con el propósito de proveer las cosas necesarias para la finalización de la torre, solicita y valora lo que costarían 350 varas de esquinas de mármol para las ventanas y puertas, siete puertas de mármol, tres chimeneas de jaspe de Valencia y siete postigos de nogal. [●]

19. La responsabilidad de la decoración interior corrió a cargo del pintor, escultor y estuquista Gaspar Becerra (m. 1568). [●]

20. AGS, CSR, leg. 267:2, fols. 93-94 y 96.

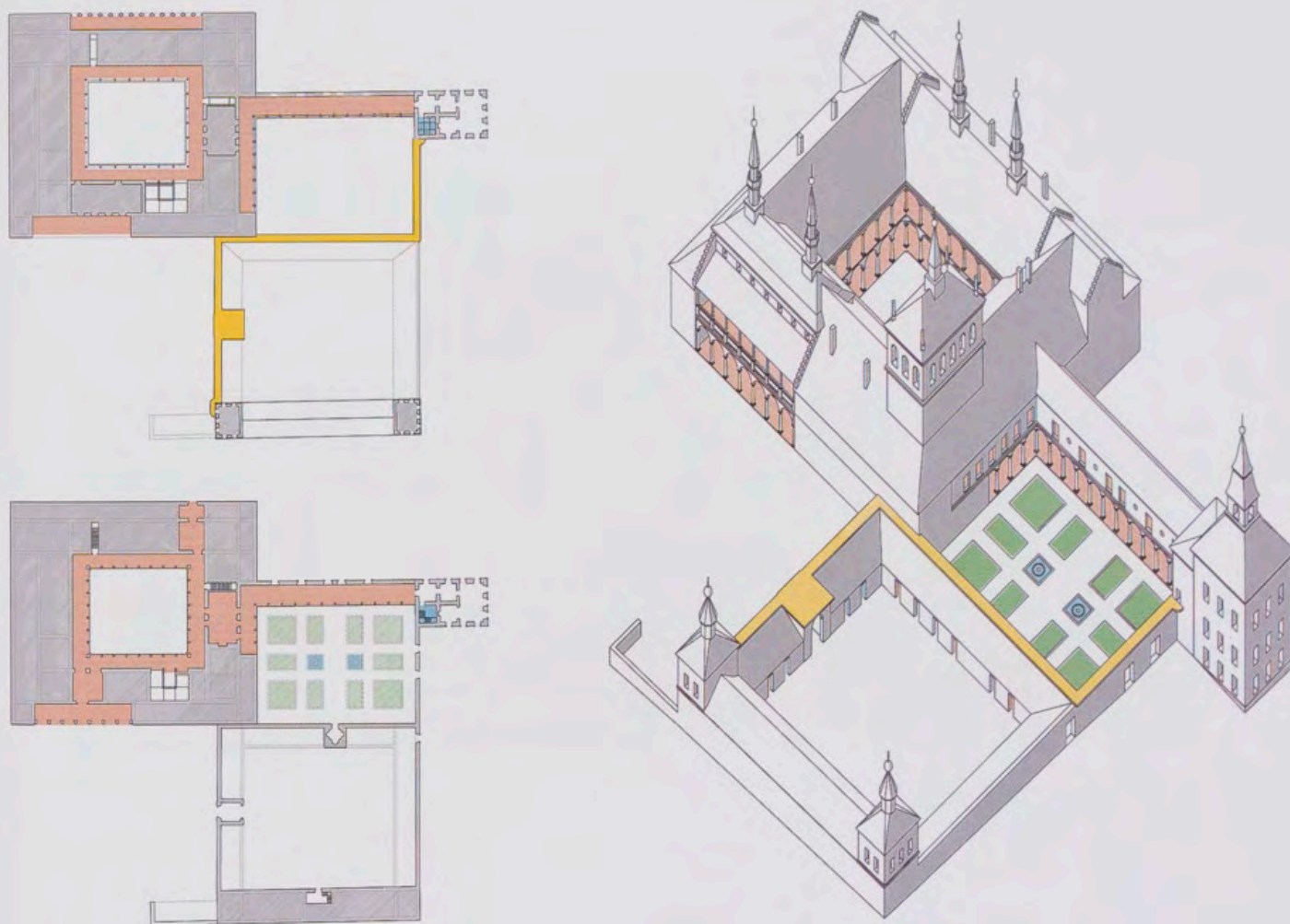


Fig. 12. Esquemas de la planta baja y principal y vista general del palacio de Valsain. Dibujos del autor.

hacia el norte el Patio de Caballerizas, en cuyo centro se producía el acceso de animales y carruajes a través de una portada serliana, que aún hoy podemos admirar²¹. Sobre este ensanchamiento que formaba el cuerpo de entrada, el paseadero se convertía en tribuna, desde la que los reyes podían contemplar los juegos y actividades que se realizaban en el Patio de Caballerizas, o en la lonja de entrada al palacio. En los otros tres muros que cerraban este patio el paseador ha desaparecido por completo. De lo que tampoco quedan restos es del muro sur del jardín que arrancaba en la torre de mediodía. Es difícil saber en qué punto exacto y de qué manera se producía esta conexión, pues no se aprecian huellas de ningún enjarje entre este y la primitiva torre —de hecho, bien pudo ser este el motivo principal de su derrumbe. Finalmente, debemos hacer mención al capítulo de la cubierta aquí representada. La decisión de Felipe II de transformar la imagen de las casas reales con esta tipología de tejados procedente del norte de Europa²² venía justificada por los eternos problemas que sufrían los viejos tejados ejecutados con armaduras de poca pendiente y cubiertos con teja árabe: aunque muy arraigados en nuestra arquitectura, en

21. La portada es una copia casi exacta del orden rústico que aparece en el Libro IV de Serlio, que unos años antes había traducido y publicado Francisco de Villalpando, curiosamente cuñado de Gaspar de Vega.

22. AGP, Cédulas Reales, tomo II, fol. 59. Bruselas, a 11 de mayo de 1559. [●]



Fig. 13. Estado actual del alzado de levante de la Torre Nueva con la galería del jardín. Fotografía del autor.

23. E. Nuere Matauco, *La carpintería de armar española*, Madrid, 1989. En el capítulo sobre los chapiteles hace referencia a las cubiertas de Valsain (p. 173). J. M. Merino de Cáceres y M. Reynolds Álvarez, «Sobre la introducción en Castilla de la carpintería de armar centroeuropea», en M. A. Arenillas Parra et al. (coords.), *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Burgos, 2007, pp. 675-684.

24. No será hasta el siglo siguiente cuando podamos hablar de verdaderos tratados específicos de carpintería, con los textos de López de Arenas (1619), Mathurin Jousse (1627), fray Andrés de San Miguel (1630), Johann Wilhelm (1649) o Rodrigo Marco (1699). [●]

lugares de clima extremo como eran los montes de Segovia, el viento, la incesante lluvia, el hielo y sobre todo, la gran cantidad de nieve acumulada en ellos durante largos periodos, provocaban importantes patologías, constantes goteras y, en numerosas ocasiones, fatales hundimientos de la estructura portante²³.

Frente a nuestras armaduras de par y nudillo o par e hilera, las cubiertas centroeuropeas utilizaban estructuras trianguladas de mucha mayor pendiente, lo que permitía una rápida evacuación, además de utilizar escuadrías menores de madera, con el consiguiente ahorro de material.

Es preciso mencionar que en el siglo XVI no existían o no circulaban tratados específicos sobre las carpinterías de armar; tan solo se podía contar con la transmisión de conocimientos heredados a través de los gremios de carpinteros de tradición medieval, seguramente próximos a desaparecer²⁴.

La puesta en práctica de esta nueva tipología constructiva supuso la llegada a España, enviados por el propio rey, de numerosos maestros y oficiales extranjeros que debían instruir a los artífices locales en las diferentes y desconocidas partidas de obra. Así, llegaron desde Flandes, Inglaterra o Francia carpinteros de armar, fundidores de plomo para impermeabilizar los corredores y cubiertas, y sacadores y colocadores de pizarra.

No fueron pocos los problemas de coordinación y de disciplina que tuvo que resolver Gaspar de Vega, tanto en esta obra como en el resto de casas reales en las que, a partir de este momento y a la vista del resultado satisfactorio, el monarca decidió que también se transformaran las cubiertas bajo la dirección del



Fig. 14. Alzado de levante de la Torre Nueva con la galería del jardín. Dibujo del autor.



Fig. 15. Alzado de poniente de la Torre Nueva con la galería del jardín. Dibujo del autor.

arquitecto. Suyo era el compromiso no solo de realizar las trazas, los modelos de las armaduras de los tejados definiendo sus escuadrías, elaborar las mediciones, fijar los precios justos y establecer las condiciones o especificaciones técnicas relativas a la detallada descripción de las características, labra y disposición de las armaduras, sino que también estaba entre sus cometidos el ocuparse de la localización y buen funcionamiento de las diferentes serrerías y procurar que las piezas llegaran a la obra perfectamente desbastadas, listas para su labra final.

En definitiva, su responsabilidad se extendía a la provisión, compra, elaboración, extracción y suministro de los cargos de madera, cal, yeso, ladrillo, pizarra, plomos, clavos y todo tipo de herramientas necesarias, así como al control de la capacidad profesional y rendimiento de los oficiales nacionales o foráneos, al pago de sus salarios justos y finalmente a la coordinación de los destinos, enviándolos de una obra a otra según las necesidades de cada una.

Cuando a finales de 1571 se terminaba la cubierta de esta torre, el resto del palacio ya se encontraba prácticamente concluido, con sus nuevas cubier-

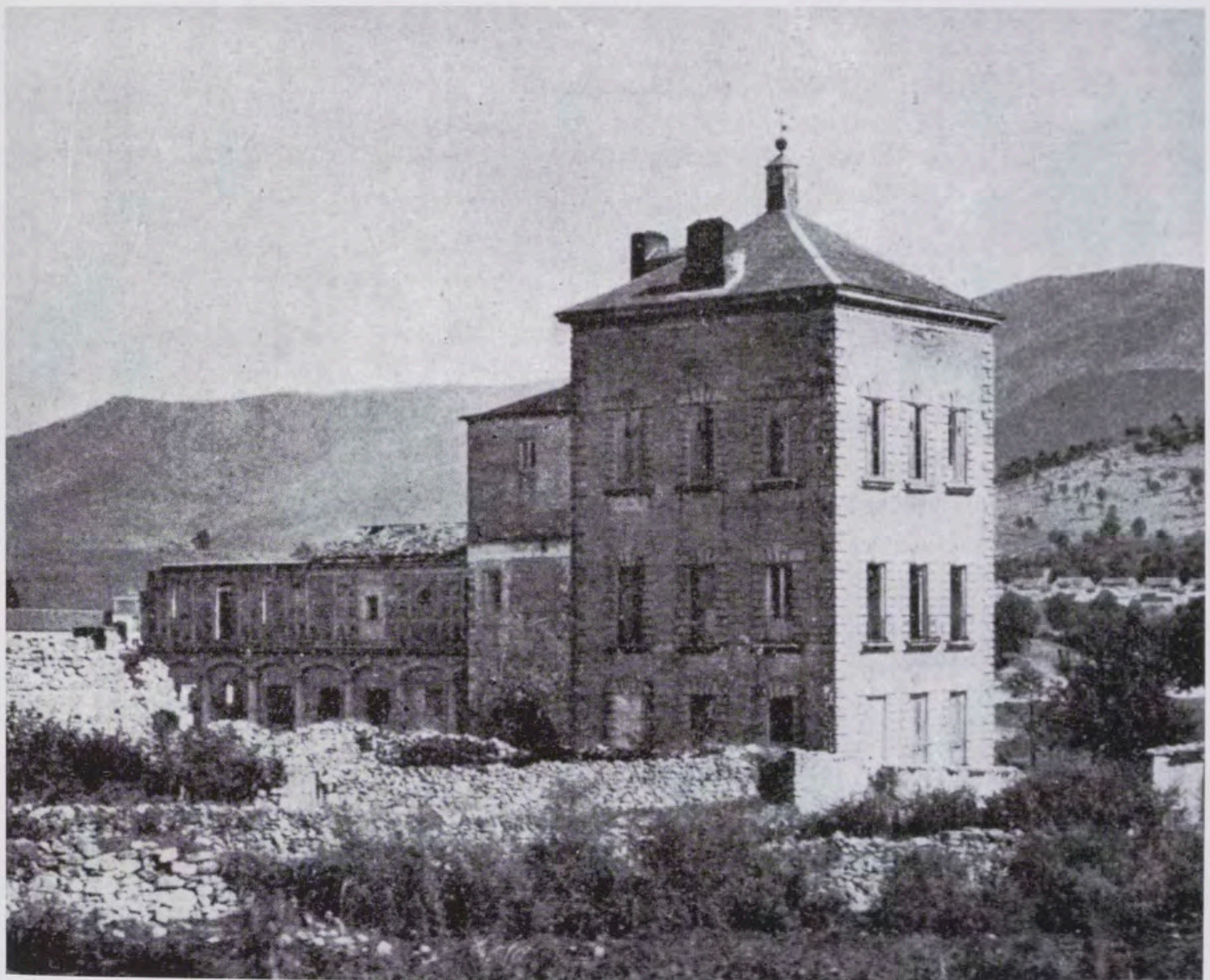


Fig. 16. Alzado de poniente de la Torre Nueva con la galería del jardín. Fotografía de A. Prast de principios del siglo XX publicada en *Cortijos y rascacielos*, 33 (1946).

tas de pizarra, sus numerosas buhardillas y todo el repertorio de adornos: los chapiteles ya lucían sus remates bulbosos, altas agujas con sus veletas o cruces, y sus bolas enviadas desde Flandes que finalmente se dorarían a pie de obra.

Como es sabido, el incendio padecido en 1682, tras una de las pocas visitas efectuadas por Carlos II a Valsáin, marcará el comienzo de una triste y progresiva degradación, con expolio incluido, que llegará hasta nuestros días en forma de un caos de ruinas indignas y que prácticamente hace imposible reconocer el magnífico palacio que en muchos de sus postulados sirvió de modelo a gran parte de la arquitectura de su tiempo. Los daños sufridos, que afectaban sobre todo a las cubiertas, y la cuantía de las actuaciones necesarias para su reconstrucción no parece que fueran decisivos para su abandono. Sí lo fue, en cambio, una hacienda arruinada, un estado en declive, la posterior guerra de Sucesión y sobre todo la decisión del primer monarca Borbón de construir un gran palacio en un lugar próximo, donde únicamente existía una ermita dedicada a San Ildefonso.

EL CONJUNTO NEOGÓTICO DE SAN LORENZO Y LOS ARTESANOS QUE LO REALIZARON

Lola López de Espinosa

Miembro de la Asociación para el Estudio del Mueble

Durante unos años del reinado de Fernando VII se decidió la renovación de la totalidad o de una parte del mobiliario de los Sitios Reales. Una de las razones para esos cambios pudo obedecer al gusto de Su Majestad por los muebles, heredado de sus padres¹, aunque quizá otro de los motivos fuese la voluntad de seguir la moda, por no citar la necesidad de reparar desperfectos después de la guerra.

Es por ese motivo por el que, desde 1815 hasta el fallecimiento del rey en 1833, el taller de ebanistería de la Real Casa recibió numerosos encargos, tanto de obra nueva como de composturas. Los encargos se hacían «por mandado del Rey Ntro. Sr.» a través de órdenes cursadas por el aposentador mayor o por el conserje del palacio o casita objeto de los trabajos², aunque también podían venir desde otras instancias. Ese precisamente era el caso de un peculiar personaje de la Corte, don Isidoro Montenegro, gentilhombre de cámara, quien además hacía algunos bocetos que servían de modelo a ebanistas y tallistas³. Montenegro hizo en 1817 una serie de encargos a Ángel Maeso, maestro ebanista de la Real Casa, entre ellos seis pantallas de chimenea para las habitaciones de Sus Majestades, dos de ellas de nogal con adornos de talla realizados por el tallista de la Real Casa y las otras cuatro de caoba con aplicaciones de bronce de diferentes tamaños, que el ebanista compró a Alexandro López por un importe de 8.900 reales de vellón, a los que habría que sumar otros 8.136 por el costo de la madera, trabajo, barniz y demás labores necesarias para poder terminar el encargo. Esta cuenta incluía también una «silla de movimiento» para la reina, por la que el ebanista cobró 1.886 reales de vellón⁴.

En ocasiones era Su Majestad quien hacía el encargo directamente al artesano sin otro documento que su palabra. Así, Ángel Maeso se lamentaba, ya después del fallecimiento del Rey, de que no podía demostrar que el cargo que realizaba en una cuenta que se discutía se debía a un encargo verbal de Su Majestad, y Juan Hartzenbusch comenzaba una de sus cuentas así: «Cuenta de los gastos ocurridos en una mesa que yo Juan Hartzenbusch, Maestro Ebanista de Su Majestad he hecho en virtud de su R. Orn. qe. verbalmente me comunicó, la qe. es con destino p^a la Librería y es en la forma siguiente»⁵. Las cuentas debían de ir firmadas por el artesano que había realizado el trabajo y

1. J. L. Sancho, «Coleccionista hasta la muerte. Casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819», *Reales Sitios*, n.º 175, 2008, p. 20.

2. J. J. Junquera explica la organización del trabajo en *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV*, Sala Editorial, Madrid, 1979, pp. 44-47.

3. J. L. Sancho, «Sitios Reales. Arquitectura y decoración interiores», en P. Moleón (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840). Arquitecto del Madrid fernandino*, Cat. Expo., Ayuntamiento, Madrid, 2009, p. 362.

4. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados Fernando VII (en adelante RFVII), caja 403/2.

5. AGP, RFVII, caja 164/13.



Fig. 1. Sala de Audiencias con el conjunto de mobiliario neogótico, Palacio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

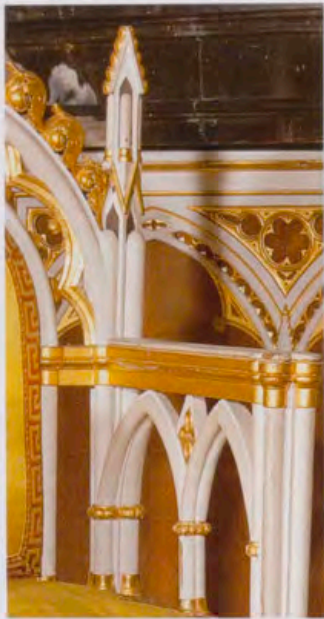
por el aposentador o el conserje que lo había ordenado obedeciendo al deseo real, y llevar el visto bueno del veedor general. Solían incluir el costo de maderas, barniz, clavazón y todo lo necesario para terminar el encargo. En cuanto a las fechas de las cuentas, resulta curioso comprobar que si bien algunas se emitían al día siguiente de terminado el trabajo, otras se presentaban a final de año o incluso, en alguna ocasión, un año después de realizado el encargo. Es el caso por ejemplo de una cuenta del dorador a mate de la Real Casa, Ramón Lletget, quien presentó una el 29 de marzo de 1827 por trabajos realizados el año anterior⁶. En otra cuenta, esta de Maeso, se ha medio borrado el año de emisión de 1824, siendo sustituido el 4 por un 5 muy evidente⁷. Cuando se consideraba excesivo el importe de una cuenta, se ordenaba la tasación de los muebles a que se refería, medida generalmente mal aceptada por los artesanos. Por citar un caso, otra vez Juan Hartzenbusch elevó una queja muy dolida cuando se sometió a tasación una mesa que había hecho para la biblioteca de palacio, asunto que finalmente se resolvió a su favor⁸.

En el contexto de esa decisión de hacer mobiliario nuevo y siguiendo una moda que apuntaba, se acordó la realización de un conjunto neogótico que habría de colocarse en una de las salas del palacio de San Lorenzo (figura 1). Esa estancia, actualmente llamada Sala de Audiencias o de Visitas, en tiempos

6. AGP, Administrativa (en adelante AG), Cuentas Particulares (en adelante CP), leg. 5262/5.

7. AGP, AG, CP, leg. 5232/1.

8. Véase nota 5 *supra*.



de Fernando VII e incluso unos años después era conocida como Sala de Vestir, y así seguía figurando en el Inventario General de San Lorenzo que se hizo en 1838⁹. El diseño del mobiliario pudo inspirarse en dibujos de Dugourc o de Isidro Velázquez, del que se encuentran dibujos y planos en diferentes archivos, como el General de Palacio, aunque no haya sido posible encontrar el referido a esta sillería. Sin embargo, uno de los pabellones del Estanque de los Chinescos, en el Jardín del Príncipe de Aranjuez, diseñado por el arquitecto y documentado por Jordán de Urríes y de la Colina¹⁰, tiene perfiles que sugieren otros de este conjunto neogótico. La realización del ensamblaje del mobiliario la hizo el titular del taller de ebanistería de la Real Casa en ese momento, Ángel Maeso, quien junto con el tallista y el dorador de la misma, José Leoncio Pérez y Ramón Lletget, hicieron todo el conjunto. La orden fue cursada por don Antonio García, conserje del palacio de San Lorenzo, como se decía en la época, directamente a Maeso, ya entonces único titular del taller.

La responsabilidad de ese taller la había compartido Maeso durante varios años con la viuda de Pablo Palencia, el anterior titular, que había fallecido en diciembre de 1813. Ángel Maeso era primo de Palencia y había solicitado ese cargo al enterarse del fallecimiento de este al regreso de su obligada estancia gaditana entre enero de 1811 y febrero de 1814. Obtuvo pues su nombramiento el 22 de marzo de 1814¹¹, y compartió el cargo con la viuda de Palencia. Otros ebanistas que también habían solicitado la vacante eran Mateo Ekert, Francisco Fau i Casajoana, Juan Hartzenbusch y Mariano Pejón. Hartzenbusch había seguido activo, quizá obligado por los acontecimientos, durante el reinado de José I, para el que hizo unas camas¹², circunstancia que pudiera haber influido para que su petición no fuese tenida en cuenta puesto que estaba demostrada su habilidad profesional al frente del llamado Taller de los Alemanes, al suceder en el cargo a Theodor Oncell. A su muerte, su viuda María Magdalena de Freislerín, junto con su hijo Antonio, continuó presentando esporádicamente algunas cuentas por diferentes trabajos para la Real Casa¹³. Juana González Artalejo, esposa que fue del ebanista Pablo Palencia, debía de pertenecer a una familia acomodada de Alcalá de Henares, porque, en la carta de dote otorgada el 24 de enero de 1811 por el que iba a ser su esposo, entre los bienes que ella aportaba al matrimonio figuraba en primer lugar «Una cama de toda moda de gateado», valorada en 6.000 reales de vellón¹⁴, cantidad nada desdeñable para una cama de una de las maderas consideradas finas. A ello habría que sumar la valoración de la dote en ropas de vestir y de casa, que no podían faltar en el ajuar de una jovencita que se preciase.

Durante el tiempo que trabajaron juntos, a lo largo de diez años, las discordias entre González Artalejo y Maeso, por motivos no solo profesionales sino también familiares, fueron frecuentes; tanto era así que en 1815 se tomó la decisión de nombrar al ebanista titular único del taller¹⁵. Las cuentas que se han consultado de González Artalejo no ascienden en general a importes elevados, a pesar de estar activa en unos años de gran lujo en la Corte. Las justificaba por los jornales pagados a los oficiales del taller y por los gastos men-

9. AGP, Administraciones Patrimoniales (en adelante AP), leg. 772/13. Inventario General de San Lorenzo. Año de 1838.

10. J. Jordán de Urríes y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 48-50.

11. AGP, Personal (en adelante P), caja 606/24.

12. AGP, Reinados José I, caja 108/1.

13. AGP, AG, CP, leg. 5232/2.

14. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 22627, fols. 308r-310v.

15. Véase nota 11 *supra*.

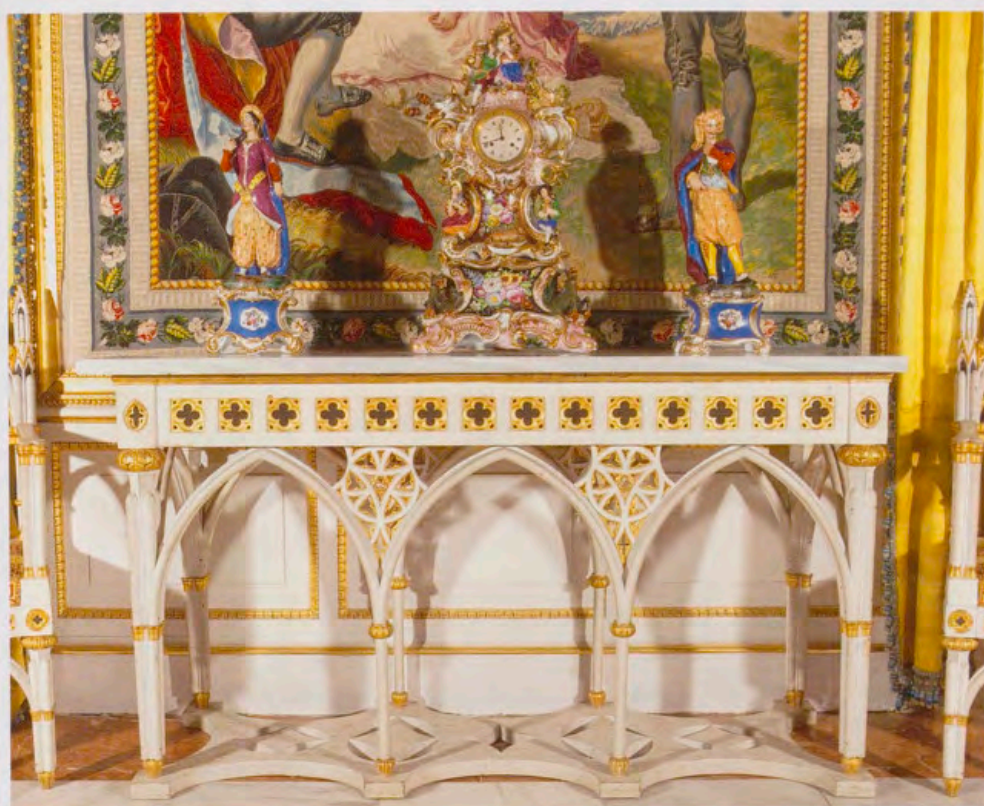


Fig. 2. Conjunto de mobiliario neogótico, consola, Inv. n° 10032614, Palacio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

suales de material, pero no especificaba a qué mueble o muebles obedecían los gastos; se podría citar no obstante alguna excepción, como la cuenta de 5 de julio de 1816, por un importe de 15.080 reales de vellón, por una sillería destinada a las reales habitaciones¹⁶, u otra de 8 de noviembre de 1824 donde especificaba el gasto realizado para la Biblioteca de Su Majestad: 9.200 reales de vellón en una caoba muy seca y de buena calidad, otros 3.824 en pino de Valsaín, escogido todo a gusto de doña Juana, y el resto, hasta completar el total de 27.362 reales de vellón, se justificaba por el pago de jornales y demás gastos¹⁷. Ese mismo año de 1824 se decidió apartar definitivamente del taller a la viuda de Palencia, quedando pues Ángel Maeso como único ebanista a cargo del taller¹⁸, aunque como queda dicho figurase así oficialmente desde 1815. Esa circunstancia le causó a Maeso alguna complicación, puesto que, según indicaba el propio ebanista, había tenido que cambiar de domicilio en varias ocasiones para conseguir un taller amplio y bien iluminado que le permitiese cumplir adecuadamente con los encargos que recibía de la Real Casa. Si en 1811 Maeso daba como domicilio la casa situada en la calle del Horno de la Mata, número 14, en 1827 residía en la calle de Leganitos, y desde 1835 hasta su fallecimiento en 1849 estuvo viviendo en la de Tudescos, número 34, todas ellas en Madrid. La documentación que se conserva en el Archivo General de Palacio proporciona suficientes datos biográficos y profesionales del ebanista, que, por conocidos, solamente esbozamos a continuación.

Ángel Maeso trabajó como oficial en el Taller Reservado de Su Majestad desde el 3 de septiembre de 1803 hasta el 4 de septiembre de 1807, fecha en

16. AGP, RFVII, caja 403/2.

17. AGP, RFVII, caja 479/1.

18. Véase nota 11 *supra*.



Fig. 3. Conjunto de mobiliario neogótico, sillón y escabel, Inv. n° 10032594 y n° 10032612, Palacio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

la que se le destinó como maestro al llamado Taller del Juego de Pelota —donde se hacían las puertas y ventanas de caoba, se custodiaban las maderas finas y se cuidaba de las mesas de trucos¹⁹—. Siguió trabajando en el taller incluso durante los primeros años del reinado de José I, pero en enero de 1811 decidió emigrar a Cádiz, donde colaboró en el acondicionamiento del oratorio de San Felipe Neri para convertirlo en Salón de Cortes. En febrero de 1814 regresó definitivamente a Madrid, solicitando sustituir al fallecido Pablo Palencia²⁰ como queda indicado. A Maeso se le jubiló en el mes de julio de 1835, pero el documento de su cese definitivo es del 31 de octubre de 1836²¹.

MAESO Y EL ENSAMBLADO DE LA SILLERÍA NEOGÓTICA

Una cuenta del ebanista de 31 de agosto de 1832 se refería a su trabajo en el conjunto neogótico para el Real Palacio de San Lorenzo, que describía minu-

19. *Ibidem.*

20. *Ibidem.*

21. *Ibidem.*



Fig. 4. Conjunto de mobiliario neogótico, silla, Inv. n° 10032605,
Palacio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

ciosamente²². El conjunto de muebles estaba compuesto, y afortunadamente así se conserva todavía hoy, por dos consolas y una sillería completa con sofá de tres plazas, pantalla de chimenea y tremó. Las consolas (figura 2), de maderas de pino y peral, están pintadas en blanco con adornos de talla dorados. Todo el mobiliario, que en las cuentas de los artesanos que intervinieron en su factura figuraba como gótico, tiene profusión de adornos a base de arcos apuntados, patas con baquetones, rosetones calados y, como remate de los montantes laterales, lo que el tallista José Leoncio Pérez llamaba «torretas», esto es, pináculos alargados. Cada consola tiene dos secretos, uno en cada lateral, disimulados tras los casetones calados cuadrilobulados que sobre un fondo ebonizado cumplen muy bien la función de esconderlos. La tapa de las dos consolas es de mármol blanco, quizá de Macael. La sillería, formada por once sillones, seis sillas y un sofá, se complementaba con dos escabeles ochavados (figura 3) con arcos «góticos» apoyados en «piesecillos», término utilizado normalmente por el maestro para designar las pequeñas patas que los sostienen. Los once

22. AGP, RFVII, caja 598/7.



sillones (figura 3), de las mismas maderas e igualmente pintados de blanco, tienen el asiento y el respaldo tapizados en seda amarilla con franjas mate y pasamanería rosácea con dibujo de greca griega. El asiento es de bastidor encajado y el respaldo de bastidor entre baquetones y panel como base para el tapizado, y está rematado por bolas de hojas talladas en bulto redondo, «de muchísimo trabajo» en expresión del tallista de la obra. La cintura del asiento de toda la sillería tiene faldones con arcos apuntados con pinjante en la unión de los arcos. Seis sillas (figura 4), de la misma madera que los sillones y en todos sus adornos iguales, y el sofá de tres plazas (figura 5), completan el mobiliario de asiento de esta sala. Este sofá tiene tres respaldos unidos en la parte tapizada pero bien diferenciados en sus copetes mediante arcos y pináculos, también colocados en los extremos de los montantes traseros para no romper la armonía decorativa del conjunto, que evidentemente se respeta en el resto de adornos. Estas veintidós piezas se facturaron en 13.872 reales de vellón. Maeso no desglosaba en esta ocasión el importe de las distintas piezas, sino que presentaba un total al finalizar la descripción del conjunto, aunque el tremó y la pantalla de chimenea figurasen separados de la sillería, pero incluidos en la misma cuenta²³. La pantalla de chimenea (figura 6), pintada en blanco y con todos los adornos dorados, tiene tres arcos separados por columnas montadas sobre el bastidor que sujeta un tablero de nogal barnizado, también con «torretas» en los extremos. El tremó (figura 6), igualmente pintado de blanco con adornos dorados, tiene un arco apuntado donde se aloja el espejo, con una galería de pequeños arcos y una greca tallada y calada que coronan el marco, con el resto de adornos a juego. Estas dos piezas las facturó Maeso juntas en 4.286 reales de vellón en la cuenta citada. En estos muebles se han encontrado distintas señales de montaje, pero también unas iniciales en la parte interior de la cintura, que resultan algo confusas. Una de ellas podría ser una «j^a» o una «s^a» con una pequeña cruz debajo en una de las consolas, y otra, en un sillón, parece una «f»; posiblemente son marcas de los oficiales que trabajaron en ellos porque no son etiquetas.

Este estilo de sillería es el único que conocemos del maestro Maeso en estilo neogótico, como es lógico al obedecer a un encargo determinado. ¿Podría definirse este conjunto de San Lorenzo como de un neogótico castizo? Son unos muebles que obedecieron a la moda del «*gothic survival*». Verlet prefiere utilizar esta expresión al referirse al neogótico, del que dice que fue un «*style particulier à l'intérieur d'autres styles*»²⁴, para subrayar que el gótico nunca se olvidó del todo. Fue un movimiento lleno de nostalgia hacia tiempos pasados, difundido —entre otros— a través de los álbumes de dibujos franceses o ingleses, como la *Collection de Meubles et Objets de Goût* que Pierre-Antoine Lebourg de La Mesangère publicó en el *Journal des Dames* parisino entre 1807 y 1831, o como la *Smith's Collection of Designs for Household Furniture and Interior Decoration*, publicada en Londres en 1808, por citar unos diseños que apreciaron a principios del siglo. Fue un estilo muy seguido en la arquitectura, en la decoración de interiores y en el mobiliario, y que debió de hacer furor

23. *Ibidem*.

24. P. Verlet, «Le néo-gothique», en *Styles, meubles, décors. Du Louis XIV à nos jours*, Larousse, París, 1972, pp. 157-161.



Fig. 5. Conjunto de mobiliario neogótico, sofá de tres plazas, Inv. n° 10032611, Palacio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

en la Real Casa porque, además de un salón gótico para el palacio de Madrid que no llegó a terminarse y al que se referirá José Leoncio Pérez en sus cuentas como veremos, unos años después, en 1847, se encargó al destacado marquetero y ebanista madrileño Miguel Medina un «confesonario gótico»²⁵.

JOSÉ LEONCIO PÉREZ, «MAESTRO DE TALLA» DE LA REAL CASA

La labor de talla, tan abundante en ese conjunto de muebles, la realizó uno de los colaboradores de Maeso, José Leoncio Pérez —quien era además su consuegro—, como tallista de la Real Casa, por encargo directo del conserje del palacio de San Lorenzo, don Antonio García. José Leoncio Pérez trabajaba habitualmente para los muebles que se producían en el taller de Maeso, como era natural por el cargo que ostentaba, aunque el tallista afirmaba que en su taller podía hacer también obras de ensamblaje²⁶.

En 1821, el taller de José Leoncio Pérez, «maestro de talla» como se definía a sí mismo, estaba situado en la calle de la Cruz, número 30 bajo, de Madrid. El maestro describía las manufacturas que se producían en él como «adornos de Salas, Gabinetes, coches, p^a varios muebles, retablos etc.: igualmente para el ramo de bronce y plateros se ejecutan los modelos. Sus clases consisten en maderas de todas condiciones, yeso y estuco»²⁷. Pérez había jurado su cargo de tallista honorario de la Real Casa el 8 de octubre de 1818. Desde 1814 había ostentado el cargo de tallista de la Real Caballeriza, en

25. En el año 2008, momento en que se hizo esta consulta, el expediente estaba en AGP, AG, CP, leg. 5232/5.

26. AGP, Reinados Isabel II (en adelante RI2), caja 361/2.

27. Archivo de la Villa, ASA, 2-369-1, documento de 20 de junio de 1821.



mancomún con doña María Antonia Montero, otorgándose el cargo en propiedad a Pérez al producirse el fallecimiento de la señora Montero, según se hace constar en un documento firmado en Aranjuez por el marqués de Belgida el 14 de abril de 1822²⁸. También fue Pérez uno de los artistas que optaron al cargo de tallista de la Real Casa al quedar vacante esa plaza por fallecimiento del titular, Domingo Dalli, en 1822. Otros tallistas que presentaron su solicitud, además de Pérez, al producirse el fallecimiento de Dalli fueron Gabriel Blanco, tallista de cámara, Manuel González Tardío y Manuel Rodríguez. Al haber varios pretendientes para una misma plaza, se pidió informe al arquitecto mayor, don Isidro González Velázquez, que reconoció el mérito por igual de todos ellos aunque consideró más apropiado a Manuel Rodríguez por «ser un buen perspectivo». No obstante, el Rey prefirió nombrar para la plaza vacante a José Leoncio Pérez según consta en un documento expedido en Aranjuez el 22 de abril de 1822²⁹.

A lo largo de su vida profesional, Pérez tuvo ocasión de realizar una gran cantidad de obras para los Reales Sitios. Uno de esos encargos, seguramente a consecuencia del éxito cosechado por su trabajo en el conjunto neogótico de San Lorenzo, fue el de un gran salón gótico para el palacio de Madrid. Pérez estuvo trabajando en él a lo largo de 1833 y una parte de 1834. Según dice el tallista en su cuenta, el encargo había consistido en una serie de «tremores» que hubo que entregar en el estado en que se hallaban en el momento de la suspensión de los trabajos, seguramente a consecuencia del fallecimiento del Rey³⁰. Anteriormente había hecho marcos para espejos y cuadros, algunos de ellos para pinturas de Vicente López de temas conocidos, tallas para cunas y envolvedores —mesas auxiliares con la base tapizada que se utilizaban para vestir a los infantes. Realizadas con maderas finas, podían adoptar diferentes formas, con un cabecero más o menos redondeado con copete y cuyo piecero podía ser cuadrado, o bien el perfil de todo el mueble era ovalado en forma de barco. La cintura y las patas solían ir ricamente adornadas con bronce dorados o con tallas aplicadas, y las patas iban montadas sobre una tarima en general recortada en cóncavo para facilitar el acceso al mueble. Pérez también había hecho sillas y sofás destinados al Real Sitio de San Lorenzo, además de marcos, molduras, cornisas y tallas diversas para el palacio de Aranjuez, la Real Casa del Labrador o el palacio de La Granja de San Ildefonso. Realizó asimismo unos dibujos, por encargo de la reina, «para un asiento grande circular que se titula diván o pasté y se coloca en medio de la pieza que fue alcoba de Sus Majestades»³¹. Es evidente que se estaba refiriendo a un borne para el que José Leoncio Pérez había hecho los dibujos para el ebanista y para el bronceista, estos con el tema de las cuatro estaciones, para unas medallas para el pedestal central y otros arabescos, otro «salomónico que se enrosca» y que finalizaba en una pieza aislada de cabeza de ganso, según especificaba el tallista. Cobró por esos dibujos 500 reales de vellón, importe presentado en una cuenta de 31 de diciembre de 1832³².

28. AGP, P, caja 813/28.

29. *Ibidem*.

30. Véase nota 26 *supra*.

31. AGP, AG, CP, leg. 5276/32.

32. *Ibidem*.

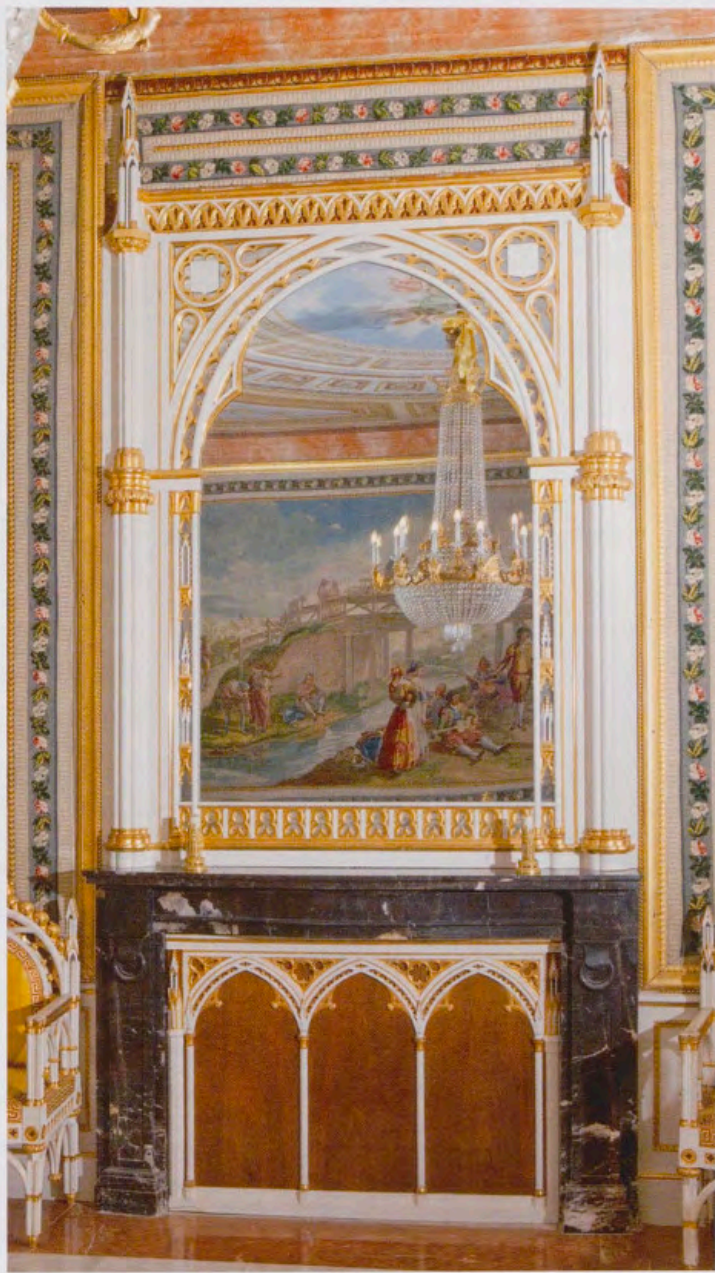


Fig. 6. Conjunto de mobiliario neogótico, pantalla de chimenea y tremó,
Inv. n° 10032628-09, Palacio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

LA TALLA EN EL CONJUNTO NEOGÓTICO

La cuenta del tallista que se refiere a su trabajo en el conjunto de muebles neogóticos³³ para el palacio de San Lorenzo ilustra que este menester tuvo ocupado a Pérez desde el 31 de octubre de 1831 hasta el 31 de julio de 1832. En ella va describiendo las tallas para sillería, consolas, pantalla de chimenea y tremó. En esa cuenta incluyó una pantalla de chimenea realizada para la Casita del Infante de San Lorenzo. El total ascendió a 24.300 reales de vellón, que en la cuenta se desglosan en importes parciales: 14.450 por diecisiete sillas, de las que once son con brazos y seis sin ellos; 2.550 por un sofá; 2.000 por dos consolas; 600 por una pantalla de chimenea; 3.500 por el tremó, y otros 1.200 por una pantalla para la Casita del Infante. El 31 de enero de 1834 Pérez presentó otra cuenta por unas tallas góticas de otro salón, que ascendía a 20.160 reales de

33. AGP, AG, CP, leg. 5275/1-4.



vellón³⁴. Unas viejas fotografías publicadas por A. F. Calvert en 1907³⁵ ilustraban la decoración del *Reception Hall* del Palacio de San Lorenzo con este mobiliario neogótico, aunque con una distribución distinta de la actual (figuras 7-8).

RAMÓN LLETGET, DORADOR A MATE DE LA REAL CASA

Ramón Lletget había sucedido en el cargo a Andrés del Peral en 1824. Otros doradores que optaron al cargo vacante en el momento del fallecimiento de Del Peral fueron Valentín Zurita, Francisco Fernández del Campo, Juan Pablo Salado y Agustín Peralta³⁶. Ramón Lletget también había solicitado en 1815 la gracia de obtener honores de adornista de cámara en un documento de fecha 5 de junio de 1815³⁷. Exponía en su relación de méritos el ser dorador a mate de la Real Casa desde 1799 y hacía un alarde de su valía profesional al afirmar que había sido el introductor en España de la técnica del *eglomisé*³⁸. Lletget trabajó para el mobiliario producido en el taller de Maeso para la Real Casa a partir de su nombramiento y, por tanto, para los diferentes Reales Sitios de Aranjuez (Palacio y Real Casa del Labrador), San Lorenzo de El Escorial (Palacio y Casas de Campo), Madrid y San Ildefonso, donde en alguna de sus cuentas presentaba gastos también por pinturas en los exteriores del Palacio y Cocina de Regalo de la Reina, concretamente en puertas y contraventanas³⁹. Su muerte se produjo el 31 de diciembre de 1833, pocos meses después del fallecimiento del Rey. Su viuda, Rosa Pérez del Olmo, reclamaba el importe de una cuenta pendiente en 1836⁴⁰. Un hijo de Ramón Lletget, Antonio, que le acompañaba en el taller, posiblemente trabajó para la Real Casa, según se desprende de la documentación, aunque no haya sido posible encontrar ningún gasto generado por él después del fallecimiento de su padre sino solamente citado por otros artesanos. Entre otros doradores del momento, se encuentran cuentas de María Antonia Pérez, viuda de Miguel Cadenas, que se define como doradora y charolista⁴¹ y que estuvo realizando diferentes trabajos para la Real Casa, entre los que citaba pintura de puertas, ventanas o repaso de los interiores de algunas salas.

EL DORADO DEL CONJUNTO NEOGÓTICO

Los dorados de los adornos del conjunto neogótico los realizó Ramón Lletget, trabajo que le correspondía por el cargo que ostentaba. La cuenta que se refiere a este trabajo de pintado y dorado se presentó el 31 de octubre de 1832, y su importe total ascendió a 13.726 reales de vellón⁴². Lletget facturó los once sillones, de los que decía que habían sido muy trabajosos porque iban pintados y dorados también por la parte de atrás, por un costo de 620 reales de vellón cada uno. Por las sillas cobró 450 reales de vellón por cada una, otros 1.450 por el sofá, 700 por las dos consolas, 1.500 por el tremó, 380 por los adornos

34. *Ibidem*.

35. A. F. Calvert, *The Escorial*, J. Lane, Londres, 1907, láms. 116-117.

Agradezco a doña Almudena Pérez de Tudela Gabaldón los datos de este libro.

36. AGP, P, caja 586/20.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem* y citado por A. López Castán, «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII. I», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. XVI, 2004, p. 146.

39. AGP, R.F.VII, caja 497/1.

40. *Ibidem*.

41. AGP, R.F.VII, caja 556/1.

42. Véase nota 39 *supra*.

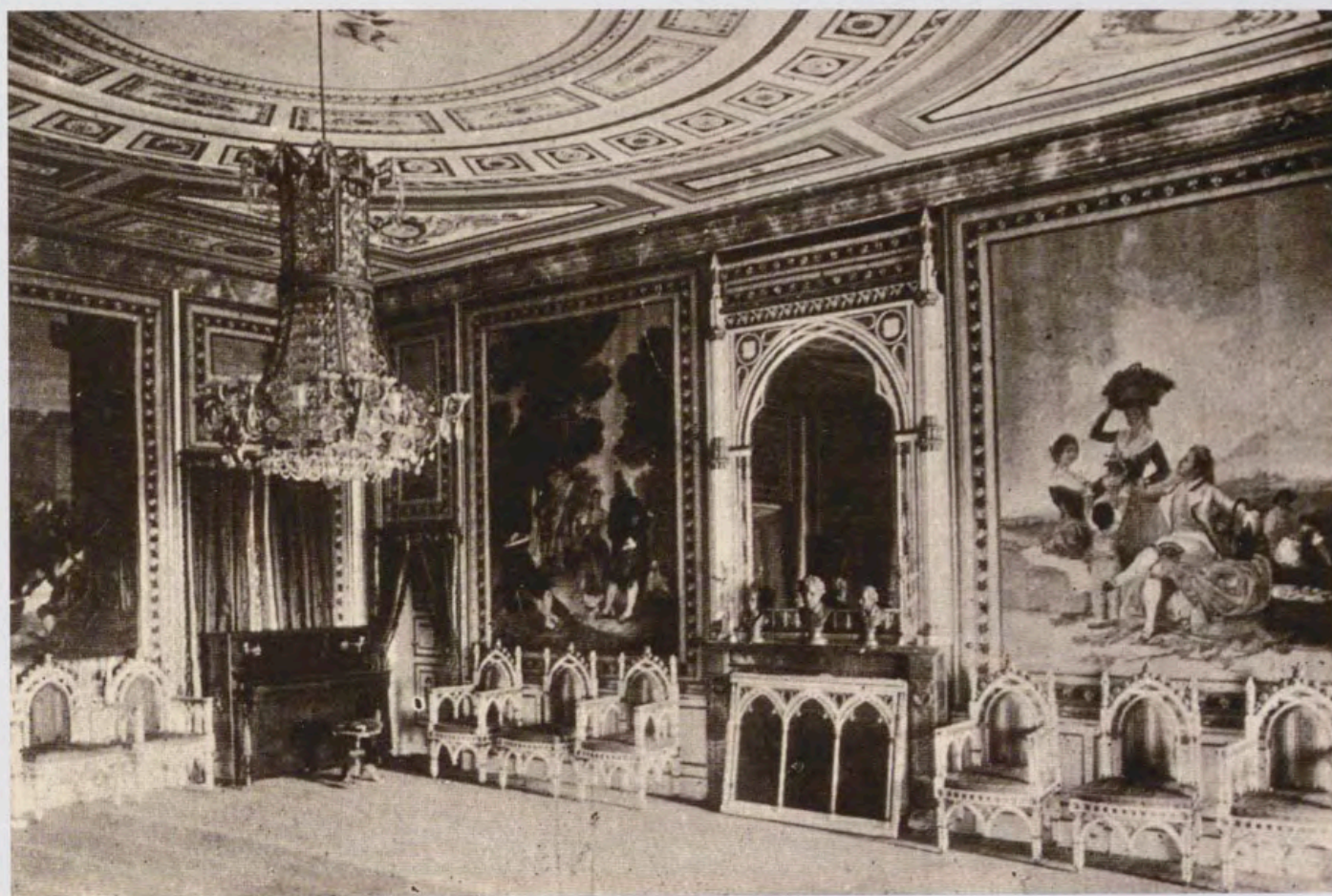


Fig. 7. Reception Hall, fotografía de A. F. Calvert, en *The Escorial* (Londres, 1907), lám. 116.

de la pantalla de chimenea y 124 por los dos escabeles. Además, por reparar los muebles al salir de la tapicería, el empapelado de mesas y tremó para el transporte, así como por el costo de mozos para el traslado, cargó otros 52 reales de vellón.

EL REAL OFICIO DE LA TAPICERÍA⁴³

La documentación consultada nos indica que para el tapizado se utilizaba cerda cocida para el rehenchido y cinchas, lienzos gruesos para el forrado del relleno y otros más finos para el de las sedas. También lo que el tapicero llamaba «contratelas», posiblemente entretelas, tachuelas, puntas finas y espiguilla de oro u otro tipo de pasamanería para rematar los bordes⁴⁴, quizá en parte suministrada por la Real Escuela de Pasamanería, a cargo del presbítero don Francisco Silverio Vázquez⁴⁵ durante largos años. De la visión directa puede decirse que se seguía la técnica de colocar bandas de arpillera, del mismo ancho y sin luz entre ellas, entrecruzadas formando un ajedrezado, y clavadas en la parte superior del bastidor del asiento como se hacía habitualmente cuando el mueble no llevaba muelles⁴⁶. Sobre esta base se colocaba una tela fuerte, y sobre ella el relleno que se cosía a puntadas largas. Encima iba una

43. P. Benito García explica la organización en el trabajo titulado «El Real Oficio de la Tapicería», *Arbor*, CLXIX, mayo de 2001, pp. 193-219.

44. AGP, RFVII, caja 476/8.

45. AGP, RFVII, caja 399/33.

46. C. Ossut, *Tapiserie d'ameublement*, Éditions H. Vial, Turin, 2008.



entretela y finalmente la seda forrada, sujeta con tachuelas, escondidas tras otras de adorno o bien tras una cintilla de pasamanería. Cuando el respaldo debía ir tapizado, como ocurre en este caso, se seguía la técnica de bastidor y panel como base para el relleno y se colocaba la tela como se acaba de citar.

Los tapiceros que aparecen en diferentes cuentas que se custodian en el Archivo General de Palacio y que habían trabajado para la Real Casa en distintos momentos son José María Fourdinier y Robert, de quien se localizan cuentas presentadas en 1816 pero referidas a tapizados realizados en 1808 que habían quedado pendientes⁴⁷, y Juan Félix Fernel, que estuvo trabajando para el Palacio de Madrid por orden de Isidoro Montenegro en 1816⁴⁸, y una de cuyas cuentas era del siguiente tenor: por el gabinete de vestir de la reina, boudoir, dormitorio, corbella, rasos y pequeñas banderas facturó el 1 de octubre de 1816 un total de 193.486 reales de vellón. Como primer encargado del Real Oficio de la Tapicería figuraba Joaquín Álvarez, responsable en 1816 de realizar las colgaduras del antedespacho de Su Majestad y de la Pieza de Tocado de Su Majestad la Reina, y en 1818, además de diversas composturas y del forrado de cortinas, hizo el tapizado de cuatro sillas de damasco amarillo para la Pieza de Comer de Sus Majestades, y otras dos de tafetán verde para el Besamanos del Cuarto del Rey⁴⁹. En 1820 también aparece en ese legajo el adornista Eugenio Alonso por trabajos en una silla para el despacho de Su Majestad. Otro tapicero cuyo nombre se consignaba en cuentas de los años 1823 y 1824 era Antonio Pomareda, que había sido nombrado en 1789 tapicero adornista de la Real Casa, gracias a los méritos cosechados por el acierto en el túmulo erigido en la iglesia de la Encarnación con motivo de los funerales del rey Carlos III, y por el gusto en el adorno de la fachada del palacio de Buenavista con motivo de los fastos de la coronación de Carlos IV, así como de los de la jura de Fernando como Príncipe de Asturias. En 1807 se distinguió por la colocación del pabellón para el monumento de Semana Santa en la catedral de Toledo y, por fin, al regreso de Fernando VII a la Corte, expuso en un largo memorial sus méritos por haber renunciado al nombramiento de mozo del Oficio de la Tapicería que le ofrecían los franceses y por haber conseguido esconder un rico patrimonio en tejidos, bordados y alfombras que el propio Pomareda valoraba en 1.744.556,20 reales de vellón⁵⁰. Su nombre aparece en documentos de 1823-1824, reclamando el pago de cuentas pendientes, no como artesano en activo. En 1832 se encuentran cuentas del tapicero Felipe de Prado, referidas a trabajos realizados para San Ildefonso o San Lorenzo, entre las que no mencionaba expresamente las de la sillería neogótica, a pesar de la coincidencia de las fechas⁵¹. Sin embargo, podría considerársele como el responsable de ese tapizado, pues, por una parte, vemos que los tapiceros no concretaban demasiado sino que empleaban términos generales referidos a encargos para los diferentes Sitios Reales, y por otra porque figuraba activo en el Oficio de la Tapicería en ese año de 1832 y estaba generando cuentas sobre gastos por trabajos de tapicería para San Lorenzo, entre otros⁵². Cuando las piezas a tapizar eran muy especiales, sí se mencionaban y se facturaban sepa-

47. AGP, RFVII, caja 524/13.

48. Véase nota 45 *supra*.

49. AGP, AG, CP, leg. 5274/1, y RFVII, caja 175/3.

50. AGP, P, caja 839/18, RFVII, caja 175/16, y J. J. Junquera, 1979, pp. 45-46 [op. cit. n. 2].

51. AGP, RFVII, caja 599/11.

52. AGP, RFVII, caja 163, y AG, CP, leg. 5274.

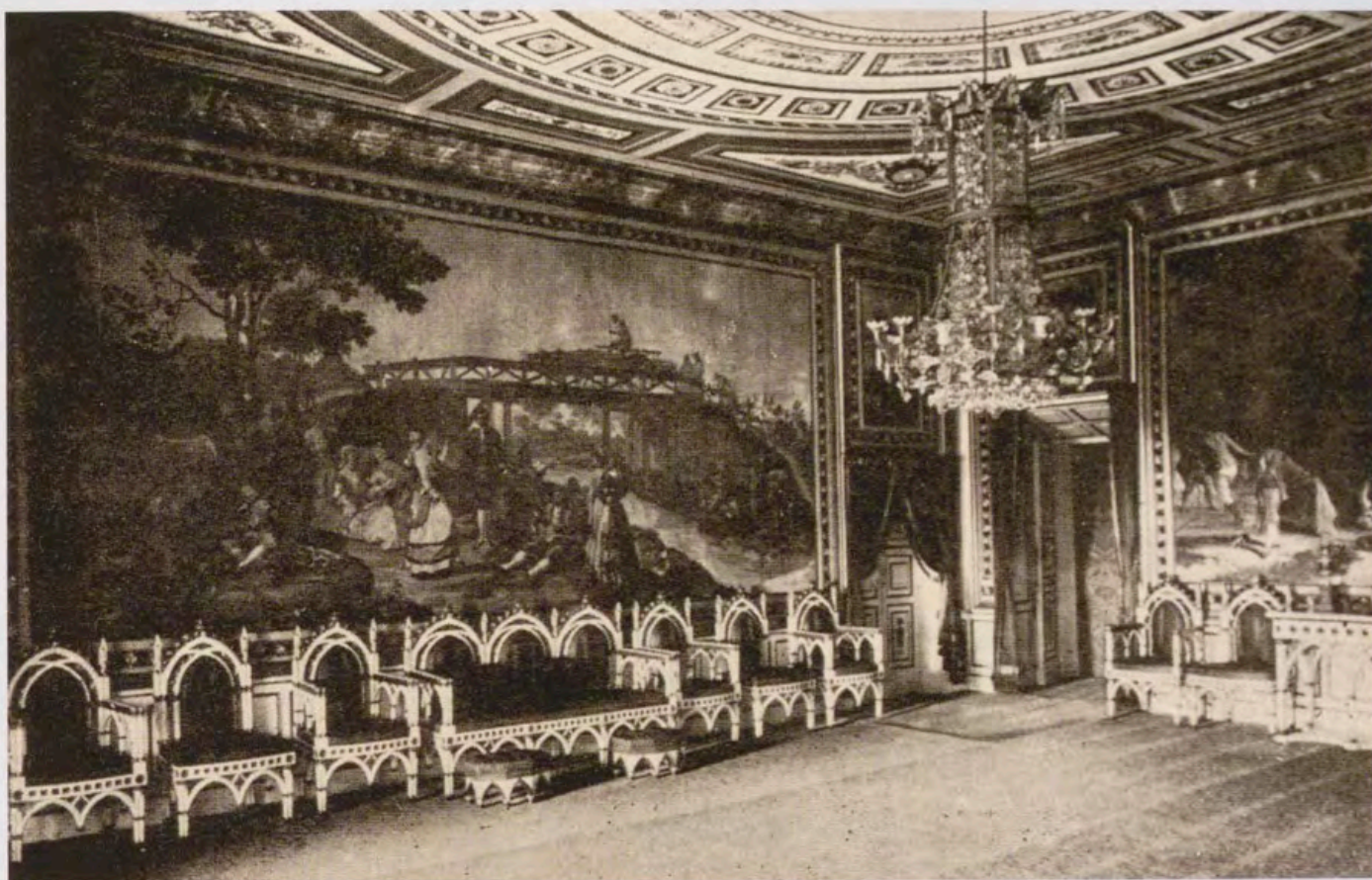


Fig. 8. Reception Hall, fotografía de A. F. Calvert, en *The Escorial* (Londres, 1907), lám. 117.

radamente. Ese fue el caso de una «cama-cuna» riquísima por la descripción tanto de la talla como de los dorados o de la tapicería, que posiblemente nunca llegó a utilizarse y que se documentará oportunamente. Como oficiales de la Tapicería aparecían los nombres de Nicolás Medina y de Narciso Gruñeiro. Otras cuentas del Oficio de la Tapicería consignaban el nombre de Francisco González, como primer encargado, que presentaba gastos por jornales, desplazamientos, sin especificar a dónde, y materiales sencillos como tachuelas, cerda, cinchas, cordones, flecos, galón, espumillón, borlas entre las que se especificaba «borlas catalanas», o presillas, utilizados sin duda en distintos tapizados, cortinajes o colgaduras que no detallaba, siguiendo la costumbre. Francisco González figuraba ya como oficial de Tapicería en un documento sin fecha, guardado entre documentos del año 1823⁵³, pero sin duda anterior, que podría referirse a finales del reinado de Carlos IV o a principios del de Fernando VII ya que en él figuraba como ebanista de la Real Casa Pablo Palencia, que había fallecido en el mes de diciembre de 1813. Entre las cuentas del Oficio de la Tapicería también aparecían los nombres de María Asenjo, quien presentaba gastos realizados en diferentes confecciones para el Teatro de El Pardo⁵⁴, Dominica Bauer (o Bayer), ambas oficiales, y María Calvo, de la que se encuentran referencias como restauradora de alfombras⁵⁵, así como Nieves Álvarez, viuda de Livinio Stuyck, como restauradora de tapices y de alfombras⁵⁶.

53. AGP, R.F.VII, caja 479/6, y R.F.VII, caja 175/17.

54. Véase nota 41 *supra*.

55. AGP, R.F.VII, caja 479.

56. Véase nota 49 *supra*.

* Para datos más completos sobre el ebanista puede verse «Ángel Maeso, Maestro Ebanista de la Real Casa», en *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos estudios*, Ajuntament de Barcelona, Dhub, Museu de les Arts Decoratives, Barcelona, 2010, pp. 97-112.

Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2012

FOTOGRAFÍAS DEL VIZCONDE DE DAX EN PATRIMONIO NACIONAL

Helena Pérez Gallardo

Universidad Complutense de Madrid

La creación de un repertorio fotográfico a modo de álbum monumental en el que los ejemplos artísticos más destacados de cada país perduraran en la memoria fue el constante objetivo de la fotografía decimonónica, convirtiéndose, así, en el mejor instrumento de Mnemosine. España, paradigma de la imagen romántica, no escapó a ese interés por captar las peculiaridades de su arte y de su historia como evidencia el trabajo de los fotógrafos extranjeros que visitaron la península entre 1850 y 1870, muchos de ellos aún por conocer en su totalidad.

Este es el caso del trabajo del vizconde de Dax, poco conocido hasta ahora y pionero en el uso del negativo de vidrio, que fue considerado por sus imágenes de España uno de los mejores fotógrafos del momento, junto a Tenison, Marés y Clifford. Hasta ahora solo conocíamos las entusiastas palabras que Ernest

Lacan le dedicó al álbum *L'Espagne, les Bords du Rhin, Le Midi de la France, Raphaël, Velasquez, Murillo*, en dos números de *La Lumière* (véase el Apéndice 1)¹, y cuyas imágenes parecían haber desaparecido, corriendo igual fortuna que otros célebres álbumes, como el de la Sociedad Heliográfica². Sin embargo, una selección de 25 imágenes, de entre los más de 400 negativos del periplo que Dax realizó por España, el Midi francés, Bélgica y las orillas del Rin, se conserva en la Real Biblioteca de Madrid³ en forma de álbum, bajo el título de *Vista de Paris y algunas de otros puntos*.

El vizconde Armand-Jean-Antoine-Louis de Dax d'Axat (1816-1872), nacido en Montpellier, pertenecía a una de las familias más ilustres del Languedoc. Aunque destinado a la carrera militar como el resto de sus hermanos, la Revolución de 1830 le apartó de ese destino

1. *La Lumière*, nº 20, 20 de mayo de 1854. En el número del 27 de mayo de 1854, Lacan analiza la parte del álbum correspondiente a Alemania y Francia y la reproducción de dibujos de Rafael y Murillo.

2. Véase A. Gunthert, «Le mystère de l'album de la Société héliographique», en <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/07/11/768-le-mystere-de-l-album-de-la-societe-heliographique>.

3. Real Biblioteca, Madrid, sign. FOT/113.

4. *La Chasse Illustrée. Journal des Chasseurs et La vie à la Campagne*, 13 de julio de 1872.

5. Marie-Antoine-Camille-Armand nació en Madrid el 29 de agosto de 1852.



Fontaine de Neptune.
(Madrid)

Fig. 1. Vizconde de Dax, Fontaine de Neptune (Madrid), en Vista de Paris y algunas de otros puntos, 1853, Real Biblioteca, Sign. FOT/113, Madrid, Patrimonio Nacional.

para formarse como abogado en París. Ejerció dicha carrera en su ciudad natal, en la que su padre era alcalde. Tras la muerte de este, se trasladó de nuevo a la capital francesa y entró a formar parte del Ministerio de Asuntos Exteriores. Miembro de varios consulados, en Trieste enfermó de cólera y se vio obligado a regresar a París en 1851. La muerte de su madre le colocó en una difícil situación económica, que le obligaría a trabajar como escritor, dibujante e ilustrador⁴. Un año más tarde contrajo matrimonio con Eulalie-Louise-Camille Dufour, quien compartió con el vizconde su pasión por la escritura. Juntos partirían hacia España ese mismo año, y en Madrid nacería su primer hijo⁵.

Conocida su labor como dibujante y escritor, su afición a la fotografía, sin embargo, no ha sido mencionada en las breves reseñas biográficas existentes⁶.

Según el mismo vizconde afirmó, aprendió fotografía con Claude-Marie Ferrier⁷, pionero en el uso del negativo de albúmina y positivado sobre papel a la sal. Desconocemos la fecha de dicha formación con Ferrier, pero su conocimiento de las técnicas en placa de vidrio está documentado ya en 1849, cuando la epidemia de cólera azotaba Trieste y por recomendación médica viajó a Carniola (Eslovenia), donde conoció al químico y fotógrafo Joannes Puhar (1817-1864)⁸, primer inventor de un procedimiento de negativo sobre placa de vidrio. Durante ese encuentro —narrado por el propio Dax en una carta a *La Lumière*⁹ que remitió desde Madrid en septiembre de 1852—, el vizconde le compró varias pruebas que enseñó a algunos fotógrafos contemporáneos, como Eugène Piot, Louis-Victor Samson y Gustave Deschamps, lo que ya indicaría una vinculación con los círculos fotográ-

6. Agradezco los datos facilitados a Regis Durand, quien en breve publicará la *Guide de recherche sur l'histoire de la photographie. De l'image fixe à l'image animée*.

7. *La Lumière*, 25 de septiembre de 1852. Las primeras referencias al trabajo de Claude-Marie Ferrier son a las fotografías que tomó junto a Frédéric von Martens para N. Hennemann de los objetos expuestos en la Great Exhibition de Londres (1851) con la técnica del negativo de cristal albuminado. Ferrier fue además un destacado empresario de estereoscopia a través de la firma Ferrier père et fils et Soulier.

8. En la historiografía es conocido por su nombre esloveno, Joannes Puhar; sin embargo, *La Lumière* publicó un extracto de su discurso en la Academia de Ciencias de Viena, sobre el negativo de vidrio, bajo el nombre de Johan Pucher. Este químico esloveno inventó un procedimiento fotográfico en placa de vidrio el 19 de abril de 1842, cinco años antes de que lo hiciera Abel Niépce de Saint-Victor. Puhar lo denominó *hyalotype* (imagen sobre vidrio) o *svetlopis* («fotografía» en esloveno).

9. *La Lumière*, 25 de septiembre de 1852.

ficos. Además, el vizconde de Dax contó entre sus amistades con conocidos *amateurs* como el vizconde Louis de Vigier o el conde de Bérenger¹⁰.

Los dos únicos ejemplos fotográficos conocidos hasta ahora del vizconde de Dax se conservan en la Real Biblioteca de Madrid. El primero de ellos lo forman las dos reproducciones de estampas que ilustraron el drama heroico *La Escuela de los pueblos*¹¹, del barón J. A. de Rostan¹², alegorías que representan «El nacimiento de los reyes» y «El reinado de un gran monarca». El interés de Dax por la reproducción de pinturas, dibujos y estampas le convirtió en un pionero de esta especialidad, labor especialmente alabada por Lacan en *La Lumière* dada la complejidad de dicho género.

El conjunto principal de fotografías de Dax conocidas —hasta ahora— lo compone el álbum *Vista de París y algunas de otros puntos*, en el que se reconocen algunas de las imágenes reseñadas por Lacan¹³ (véase en el Apéndice 2 la relación de las imágenes que componen el álbum). La presencia de esta obra en las Colecciones Reales bien pudiera explicarse como un presente en agradecimiento al título de caballero de la Orden de Isabel la Católica que le fue otorgado en septiembre de 1852¹⁴. Dax reunió aquí una selección que incluía arquitectura, paisaje y reproducciones de obras de arte, buscando mostrar lo mejor de su arte fotográfico.

El álbum comienza, a modo de dedicatoria, con la imagen del busto escultórico de Isabel II, para continuar con dos imágenes de la capilla y el palacio de la Malmaison, residencia por entonces de la reina María Cristina. La representación de la familia real se completa con la inclusión de una fotografía con una escultura del rey consorte Fran-

cisco de Asís. Estas dos representaciones escultóricas, junto con la reproducción de una pintura de M. Sgorezki, ponen en evidencia la maestría de Dax, reseñada por Lacan, en este tipo de trabajos, en los que las condiciones de exposición con el daguerrotipo y el calotipo habían complicado siempre la obtención de un óptimo resultado. Estas imágenes, además, demuestran que el vizconde fue pionero en el uso de la placa de vidrio para la reproducción artística y el primero en realizar imágenes de las obras del Museo del Prado con esta técnica¹⁵.

El nutrido grupo de imágenes dedicadas al paisaje urbano de París se caracteriza por una visión más tópica de los principales monumentos, pero sigue evidenciando la maestría del vizconde para el uso del negativo de vidrio. Dentro del género arquitectónico llaman la atención las imágenes del Museo del Prado y la vista del Palacio Real, ésta con efecto nocturno (ambas fotografías están reproducidas en el número 186 de *Reales Sitios*, 2010, pp. 27 y 28). La primera, porque se trataría del primer «retrato» fotográfico en papel conservado del museo, ya que el conocido daguerrotipo de Albiñana está fechado un año antes y la imagen en calotipo de Charles Clifford data de 1857, aproximadamente. Además, la imagen cuenta con el atractivo de captar varias figuras, algo también novedoso si tenemos en cuenta que hasta entonces los tiempos de exposición en daguerrotipo hacían complicado este tipo de composiciones, y que, al parecer, repitió en la imagen del Congreso de los Diputados, donde «Tres soldados españoles y un cabo, sentados unos en un banco, el otro en una silla, sirven de escala y animan la prueba»¹⁶. La imagen del Palacio Real con efecto de noche suscitó también la atención de

10. Agradezco a Hélène Bocard la información facilitada. Véase, al respecto, H. Bocard, *L'aristocrate et la chambre noire. Raymond de Bérenger, marquis de Sassenage*, Cat. Expo., La Tronche, 2009.

11. J. A. de Rostan, *La Escuela de los pueblos: Drama heroico en cinco actos*, Madrid, 1852. Ejemplar conservado en la Real Biblioteca, Madrid, sign. V/1861.

12. El barón José Andrés de Rostan dedicó varias obras literarias a la reina Isabel II y fue condecorado con la Orden de Carlos III en mayo de 1852. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid (en adelante AMAE), sign. 176.

13. El álbum tiene unas dimensiones de 32 x 43,5 cm, y las imágenes una numeración correlativa de 10212231 a 10212255.

14. AMAE, sign. 239, exp. 9.

15. Según narra Lacan, Dax realizó fotografías de los cuadros de Velázquez y Murillo en el Museo del Prado.

16. *La Lumière*, 27 de mayo de 1854.



Forêt de Fontainebleau (France)

Fig. 2. Vizconde de Dax, Fôret de Fontainebleau (France), en Vista de Paris y algunas de otros puntos, 1853, Real Biblioteca, Sign. FOT/113, Madrid, Patrimonio Nacional.

Lacan, quien destacó la finura y definición de la imagen: «Otra vista muy notable es la que representa el palacio de la reina. Delante de este edificio vasto e italiano, bajo la mirada de sus mil ventanas, se eleva, sobre un jardincillo en flores, la estatua ecuestre de Felipe II [sic]. El ojo abraza una vasta extensión totalmente inundada de luz, lo que no impide distinguir hasta los bordados del cinturón que rodea el cuerpo del monarca, hasta las letras de la inscripción que se grabó en su pedestal».

De todas las imágenes, sin embargo, son las de los paisajes de Fontainebleau y del Midi francés las que nos muestran a la perfección la técnica alcanzada por Dax. Una vez más, debemos colocar su arte en la vanguardia de la técnica y la composición fotográficas, ya que estas imágenes son paralelas a los experimentos que en 1849-1850 estaba realizando Le Gray en Fontainebleau¹⁷, y posterior-

mente Corot y Cuvelier en Barbizon. Dotadas de una exquisita composición, Lacan vería en ellas el eco de Jacob Ruysdael y Théodore Rousseau, considerando la mirada de Dax como la de un pintor, pero sobre un lienzo de papel salado. La especial sensibilidad del vizconde hacia la naturaleza y, especialmente, la caza, quedó evidenciada en sus numerosos artículos para *La Chasse et la Pêche illustrée*, de la que fue director, o en su libro *Souvenirs des mes chasses et pêches dans le Midi de la France... suivis de renseignements sur la chasse à tir en France* (París, 1858). Dax, como Le Gray, hizo suya la idea de Chateaubriand de que «los hombres tomaron en los bosques la primera idea de la arquitectura».

Este inédito álbum del Vizconde Louis de Dax no es solo uno de los mejores ejemplos de las altas cotas que alcanzaron los aficionados a la fotografía, es, ade-

17. Véase S. Aubenas (coord.), *Gustave Le Gray. 1820-1884*, Cat. Expo., París, 2002.

más, uno de los primeros en mostrar la revolución que supuso la llegada del negativo de vidrio. De haber llegado a nosotros el álbum completo con más de 400 vistas, hoy sería considerado un repertorio fotográfico de primer orden sobre nuestro país, ejemplo de su importancia iconográfica en el imaginario artístico del siglo XIX, del que *Vista de Paris y algunas de otros puntos* es una evidente muestra.

Apéndice 1

Ernest Lacan

Album de M. le Vicomte de Dax. L'Espagne, les bords du Rhin, le Midi de la France, Raphaël, Velasquez, Murillo

M. le vicomte de Dax est un des amateurs qui ont consacré leurs loisirs à la photographie, avec autant de succès que de zèle. Notre journal lui doit plus d'une communication intéressante; nous lui devons personnellement les heures charmantes que nous avons passées à feuilleter ses cartons, si riches et si variés. En parcourant L'Espagne, le midi de la France, la Belgique, les bords du Rhin, en pénétrant dans les musées de Madrid et Île Paris, M. de Dax a choisi ce que la nature et les arts offrent de plus admirable à l'enthousiasme de l'artiste, et il l'a reproduit en photographe de premier ordre. Ne pouvant décrire toutes ses œuvres (le nombre de ses clichés s'élève à près de 400), nous ferons comme lui: nous choisirons ce qui nous a le plus frappé; mais, comme lui aussi, nous regretterons plus d'une fois ce qu'il nous aura fallu laisser de côté.

L'Espagne devait attirer le photographe comme elle attire le peintre et le poète. Pour le poète, elle a le charme mystérieux que lui donne, son isolement entre les flots bleus de la Méditerranée, les plaines verdoyantes de l'Océan et les cimes neigeuses des Pyrénées; elle a ses grands souvenirs, ses luttes gigantesques, ses gloires, ses faiblesses, ses chutes et ses douleurs; elle a ses superstitions, ses amours passionnées, ses danses enivrantes, ses poétiques chansons, ses nuits parfumées. Pour l'artiste, elle a les monuments, les chefs-d'œuvre qui lui restent de ses splendeurs passées; elle a Séville et l'Alhambra, Ribera, Velasquez et Murillo; elle a ses sites, ses costumes et son soleil. Mais on ne voyage pas en Espagne aussi facilement qu'en France ou en Angleterre; aussi, les amateurs seuls ont-ils, jusqu'à présent, profilé des moyens que la photographie leur offrait pour exploiter ces trésors. Les belles épreuves de M. le vicomte Vigier et de M. Tenison, celles de MM. Mares et Clifford, ont reproduit quelques-unes des richesses artistiques que renferme ce beau pays; l'album de M. le vicomte de Dax ajoute de précieuses pages à cette intéressante collection.

Certes, la lumière ne manquait pas sous ce beau ciel; mais la différence même du climat faisait naître de nouvelles difficultés pour l'artiste. Il les a vaincues avec un rare bonheur.

J'ai sous les yeux une épreuve qui représente le Palais des députés à Madrid. Le soleil éclaire vigoureusement ce monument, que le temps n'a pas encore noirci, et



Arc de l'Étoile
Paris

Fig. 3. Vizconde de Dax, Arc de l'Étoile, en Vista de Paris y algunas de otros puntos, 1853, Real Biblioteca, Sign. FOT/113, Madrid, Patrimonio Nacional.

pourtant les ombres sont d'une incroyable transparence. Elles laissent voir jusqu'aux plus petits détails des chapiteaux corinthiens du portique; elles voilent, sans les cacher, les figures sculptées du fronton, qui se dessinent avec une finesse de camée. Deux lions semblent garder l'entrée de ce palais des représentants de la Nation. Au premier plan, la statue de Michel Cervantes se modèle sur un beau piédestal en marbre blanc. On peut distinguer à la loupe les moindres détails du bas-relief, dans lequel le sculpteur a placé Don Quichotte et Sancho, ces deux immortelles créations de l'immortel écrivain, qui mourut pauvre et persécuté par un ministre dont l'histoire a oublié le nom. Trois soldats espagnols et un caporal, assis les uns sur un banc, l'autre sur une chaise, servent d'échelle et animent celle épreuve.

Une autre vue très remarquable est celle qui représente le palais de la reine. Devant ce vaste édifice italien, sous le regard de ses mille fenêtres, s'élève, dans une sorte de square en fleurs, la statue équestre de Philippe II. L'œil embrasse une vaste étendue tout inondée de lumière, ce qui n'empêche pas de distinguer jusqu'aux broderies de la ceinture qui entoure le corps du monarque, jusqu'aux lettres de l'inscription que l'on a gravée sur son piédestal.

La vue générale de Madrid, prise du pied de l'observatoire au Retiro, donne une idée exacte et complète de la ville. Il y a bien de la monotonie dans ces lignes trop régulières, bien de la tristesse sous ce ciel uniforme et lourd. Mais l'épreuve dans laquelle M. de Dax a reproduit l'arc de triomphe de Charles III présente des perspectives plus animées et plus pittoresques. Sous une arcade de ce beau monument, on aperçoit la rue d'Alcala, qui s'enfonce gracieusement au loin, et le dôme élevé



Vue de la Rivière du Vérange
(Département de l'Hérault)

Fig. 4. *Vizconde de Dax*, Vue de la Rivière du Vérange (Département de l'Hérault), en Vista de Paris y algunas de otros puntos, 1853, Real Biblioteca, Sign. FOT/113, Madrid, Patrimonio Nacional.

de la célèbre église de Santa Maria. C'est un point de vue heureusement choisi et admirablement bien rendu.

Il est presque toujours question, dans nos romances les plus goûtées, des toreros, des boléros, des hidalgos, du fandango, et surtout du Prado. On le chante à trois temps, à six-huit, en croches, en triples croches, et même en cadences perlées. On se le représente comme un lieu de délices, une manière de paradis terrestre habité par les plus ravissantes doñas, manolas et gitanas de toutes les Espagnols. En voyant l'épreuve que M. de Dax en a rapportée, on perd quelque peu de ses illusions. Le plus bel ornement de celle promenade est une fontaine représentant Neptune, debout sur une large coquille que traînent des chevaux marins. Ce monument manque de caractère, et, ce qu'il y a de plus fâcheux, c'est que le char du dieu des mers vogue complètement à sec: trois petits jets imperceptibles, les seuls qui soient alimentés, ne fournissant, pas assez d'eau pour permettre la moindre illusion.

Si les vues que M. le vicomte de Dax prises d'après nature présentent un vif intérêt, les reproductions qu'il a faites dans les Musées n'en offrent pas moins. C'est Don Balthasar et Philippe IV, par Velasquez; le saint Jean-Baptiste précurseur, et le Niño Jesús, de Murillo; les statues de Vénus et du Gladiateur, par Thorwaldsen, et le buste de la reine Isabelle. Il y a surtout une copie d'un petit tableau de Raphaël, venant de l'Escorial, représentant la Vierge et saint Joseph auprès du Christ enfant, assis sur un agneau, qui nous a vivement frappé. Le cadre doré de cette peinture, admirablement reproduit, ajoute à la beauté de



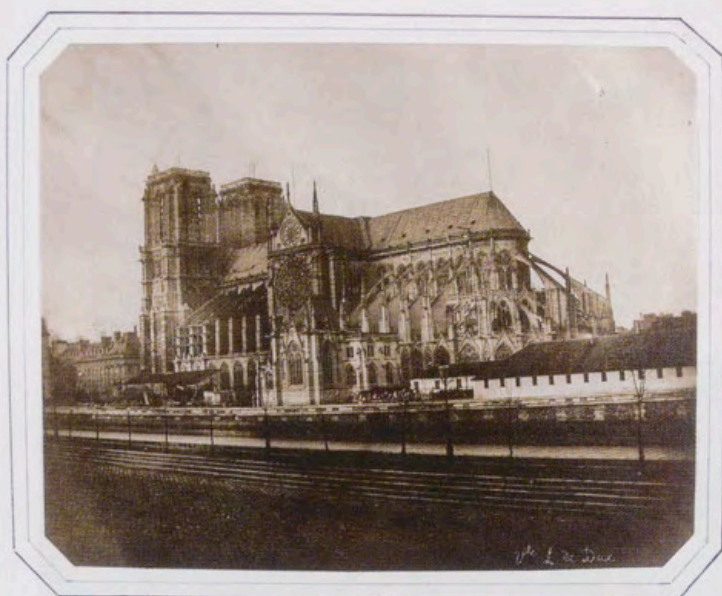
*Pavillon de l'Horloge, aux Tuileries.
(Paris)*

Fig. 5. *Vizconde de Dax*, Pavillon de l'Horloge, aux Tuileries, en Vista de Paris y algunas de otros puntos, 1853, Real Biblioteca, Sign. FOT/113, Madrid, Patrimonio Nacional.

celle épreuve, en indiquant une difficulté vaincue. On retrouve dans la reproduction des portraits équestres de Don Balthazar enfant, et de Philippe IV, toute la fermeté du pinceau de Velasquez, toute la vigueur de son coloris. La valeur exacte des tons, si difficile à obtenir dans les reproductions de peinture par la photographie, la netteté du dessin font de ces épreuves des copies précieuses du grand maître. Pourtant M. de Dax n'opérait que dans des conditions extrêmement défavorables. Ainsi, les deux statues de Thorwaldsen ne recevaient le jour que par un étroit châssis; l'artiste a tiré tout le parti possible de la situation qui lui était faite, et celle lumière insuffisante a produit un effet qui ne manque pas de grâce ni d'harmonie. Le buste de la reine, mieux éclairé, a donné une charmante épreuve.

Voici toute une série de vues, prises sous un autre ciel. Ce n'est plus l'Espagne avec son sol ardent, ses églises gothiques, ses palais mauresques, ses orangers géants, ses fleuves à demi desséchés; ce sont les bords du Rhin, avec leurs horizons s'éloignant, se resserrant, s'étagant tour à tour, leurs rochers tout tapissés de vignes, au pied desquels reposent de gais villages, et dont le sommet porte de sombres ruines, des burgs démantelés, que les légendes peuplent encore de figures lugubres et mystérieuses, mais que les cigognes et les vautours disputent seuls au lierre envahissant: pays fantastique où la photographie trouve à chaque pas un tableau différent, plein de contrastes, de poésie, d'effet et de grandeur.

Nous avons retrouvé, dans l'album de M. le vicomte de Dax, ces sites qui se gravent si profondément dans le souvenir de quiconque a fait le pèlerinage artistique de Cologne à Mayence.



Cathédrale à Notre-Dame.
Paris.

Fig. 6. Vizconde de Dax, Cathédrale de Notre-Dame, Paris, en Vista de Paris y algunas de otros puntos, 1853, Real Biblioteca, Sign. FOT/113, Madrid, Patrimonio Nacional.

Apéndice 2

Imágenes que componen el álbum *Vista de Paris y algunas de otros puntos*

- | | |
|--|--|
| 1. Sin título (busto de Isabel II),
16,9 x 12,4 cm. | 13. Copie d'un tableau composé á Madrid
par M. Sgorezki. |
| 2. Chapelle de S.N. la Reine Marie
(Malmaison), 19,7 x 15,9 cm. | 14. Campanile à l'Hôtel de Ville de
Bruxelles, 20,2 x 16,5 cm. |
| 3. Chateau de la Malmaison,
15,8 x 21,5 cm. | 15. Palais de Madrid. Effet de Nuit,
16,2 x 21 cm. |
| 4. Vue Générale de la Place
de La Concorde (Paris),
17,4 x 21,7 cm. | 16. Etude de Pins, 20,4 x 16,4 cm. |
| 5. Fontaine de La Concorde (Paris),
16 x 21,7 cm. | 17. Arc de l'Etoile, 21,5 x 17 cm. |
| 6. Fontaine de Neptuno (Madrid),
18,8 x 15,5 cm. | 18. Vue de la Rivière de Vérange
(Département de l'Hérault),
21 x 17 cm. |
| 7. Sin título (escultura de Francisco de
Asís), 10,5 x 10,3 cm. | 19. Arc du Carrousel (Paris),
16,6 x 21,3 cm. |
| 8. Galerie du Musée du Prado à Madrid,
14,8 x 18,3 cm. | 20. Pavillion de l'Horloge aux Tuileries,
17 x 18,8 cm. |
| 9. Fôret de Fontainebleau (France),
16,2 x 21,3 cm. | 21. Une vue, dans Le Midi de la France,
21,4 x 16,8 cm. |
| 10. Hôtel de Ville de Paris,
16,5 x 21,7 cm. | 22. Eglise de la Madeleine (Paris),
17 x 21,3 cm. |
| 11. Etude de Chênes Verts,
20,7 x 16,4 cm. | 23. Cathédrale Notre-Dame, Paris,
16,5 x 20,5 cm. |
| 12. Juan et Antonia Llorens. Artistes
Espagnoles (Paris), 17,2 x 12,7 cm. | 24. Vue prise dans le parc de Fontinage
(Hérault), 21,4 x 17 cm. |
| | 25. Palais du Luxembourg (Paris),
15,2 x 21,5 cm. |

☞ Todas las fotografías del álbum figuran en el CD.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2012

MÚSICA

V CICLO DE ÓRGANO

En el marco del V Ciclo de Órgano dedicado a la importancia de este instrumento en Europa, han tenido lugar tres conciertos en la capilla del Palacio Real

de Madrid y en el Real Monasterio de la Encarnación, por la mañana y con acceso gratuito.

El día 25 de marzo actuó Montserrat Torrent, catedrática emérita de órgano del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, con obras de Correa de Arauxo, Fernández Palero, Boyvin, Bach y Lidón.

XXVIII CICLO MÚSICA DE CÁMARA EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Dentro del ciclo anual de Música de Cámara, se celebró el concierto del prestigioso Cuarteto Arditti de Londres con los Stradivarius de la colección palatina en el Salón de Columnas del Palacio



Su Majestad la Reina con el Cuarteto Arditti.



Concierto del Cuarteto Quiroga.

Real de Madrid contando con la presencia de Su Majestad la Reina. En el programa se pudieron escuchar obras de Beethoven, Bartok y Ravel. En el curso del mismo Ciclo ha actuado el Cuarteto Quiroga con obras de Arriaga, Haydn y Beethoven.

El tercer concierto del Ciclo de este trimestre fue un concierto dedicado a estudiantes universitarios y al ámbito universitario en general, a los que se les dio la oportunidad de escuchar piezas de Mozart y Brahms, interpretadas por el Cuarteto Henschel de Múnich.

ACTIVIDADES EDUCATIVAS

DESCUBRE EL PALACIO. AQUÍ ESTÁ LA LLAVE

Ha comenzado el proyecto de innovación educativa *Descubre el palacio. Aquí está la llave*, que se ofrece todos los lunes a los alumnos de educación primaria y secundaria. En él, los escolares aprenden mediante una metodología participativa los hechos histórico-artísticos del Palacio Real de Madrid. El proyecto está siendo cofinanciado por la Fundación Pryconsa.



El Presidente de Patrimonio Nacional con el Cuarteto Quiroga.



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2012

AUDIENCIA A ESTUDIANTES DEL PROGRAMA MBA
DE LA GRADUATE SCHOOL OF BUSINESS DE LA
UNIVERSIDAD DE STANFORD



SU ALTEZA REAL EL PRÍNCIPE DE ASTURIAS con el grupo de estudiantes.

PASCUA MILITAR



SU MAJESTAD EL REY durante su intervención en los actos de la Pascua Militar en presencia de la Reina y los Príncipes de Asturias.

VISITA OFICIAL DE SU EXCELENCIA EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA DEL PERÚ, SR. OLLANTA HUMALA



SUS MAJESTADES LOS REYES, Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias y el Presidente de Perú y su esposa.