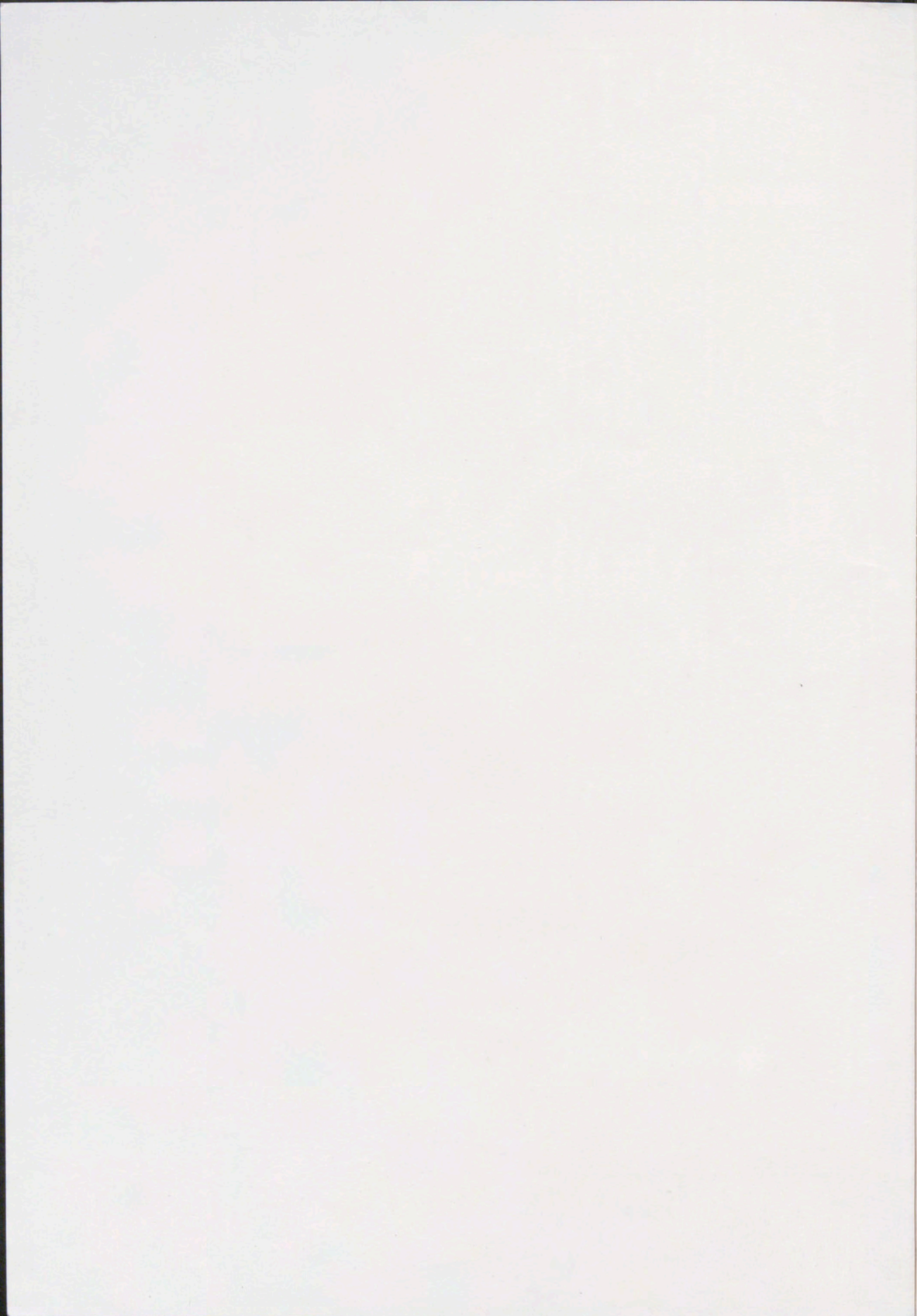


REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

# REALES SITIOS





~~V/RS~~  
XII-1

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

# REALES SITIOS

NÚMERO 202 • SEGUNDO TRIMESTRE DE 2015



PATRIMONIO  
NACIONAL

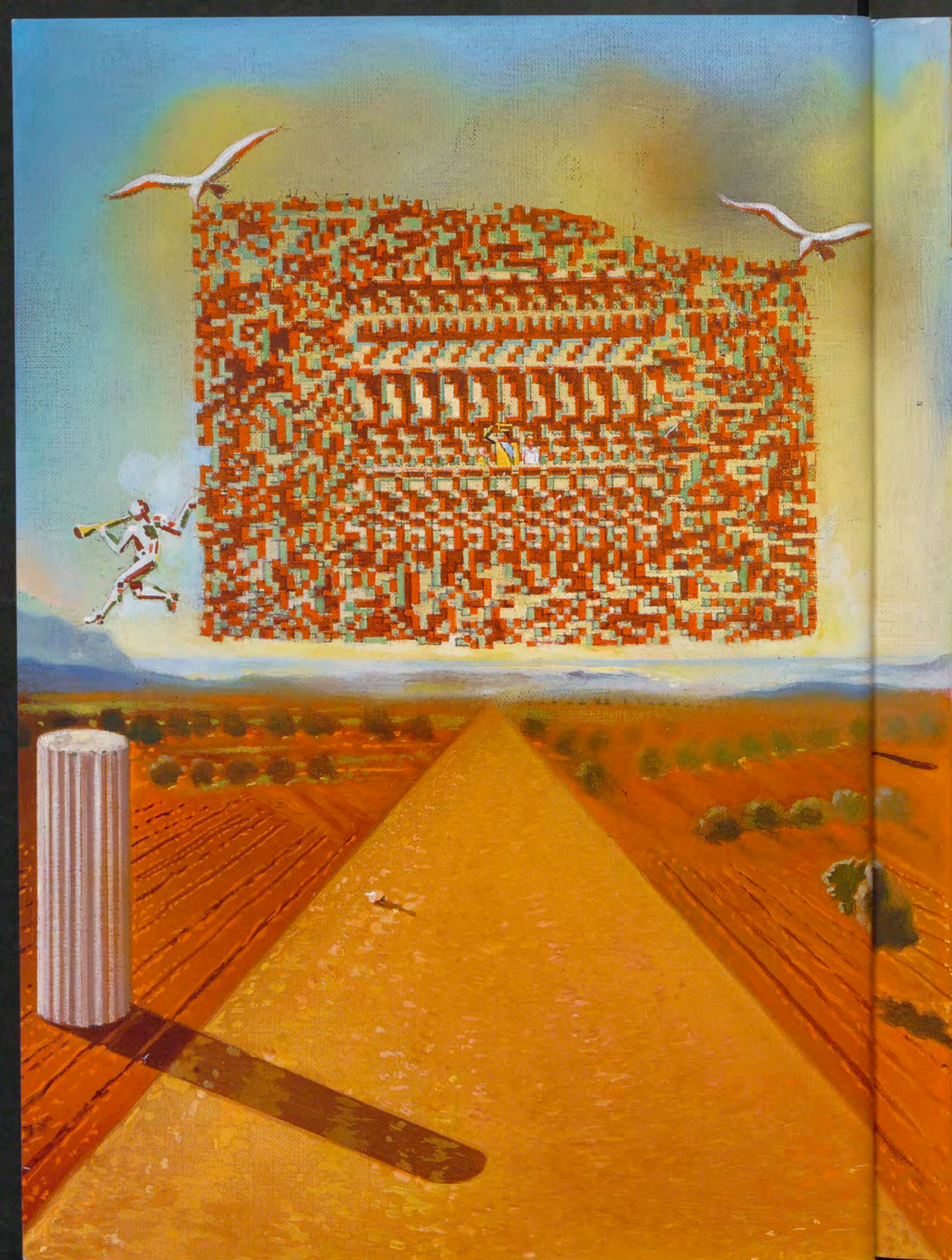
Este nuevo número de *Reales Sitios* se corresponde cronológicamente con el primer aniversario de la proclamación de Su Majestad el Rey Don Felipe VI. Por ello, y con motivo de esta efeméride, la revista se abre con un estudio sobre las armas reales que le acompañarán durante su reinado, en un repaso histórico en el que Faustino Menéndez Pidal, de la Real Academia de la Historia, desglosa ampliamente las tradiciones en las que se asienta la simbología heráldica regia.

En este ejemplar aparecen además dos estudios pormenorizados de sendas piezas de las Colecciones Reales que permiten profundizar en su conocimiento y que dan nueva luz a los especialistas de dos ámbitos bien distintos sobre la importancia, diversidad extraordinaria y riqueza de los fondos histórico-artísticos de Patrimonio Nacional. Así, en primer lugar, María Barrigón, conservadora de textiles medievales de esta institución, revela novedades sobre las telas ricas del ajuar funerario de Alfonso VIII de Castilla, que explican el carácter áulico que el color azul adquirió en su reinado y lo sitúan en una posición avanzada en las representaciones suntuarias de su tiempo frente a otras monarquías europeas. Por su parte, Benito Navarrete, miembro del Comité de Redacción de *Reales Sitios*, aporta una valiosa novedad sobre un importante lienzo hasta ahora atribuido a diversos pintores y que reconoce como una de las principales aportaciones al conocimiento de la obra de Pablo de Céspedes, identificándolo con la pintura que el maestro realizó para el refectorio de la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla, ciudad en cuyo Real Alcázar llegó a localizarse, rastreando además sus vicisitudes por las Colecciones Reales. Ambos son ejemplos destacados del perfil editorial que la revista propone impulsar, dando cuenta de importantes novedades a la luz de las actuales líneas de investigación, que estimulan la revisión —en ocasiones trascendental— de conceptos, consideraciones o atribuciones mantenidos recurrentemente por la tradición.

Por su parte, Javier Portús, Jefe de Conservación de Pintura Española del Museo del Prado, ofrece una brillante reflexión sobre los retratos reales en el tiempo del reinado de S. M. el Rey Don Juan Carlos I, en el que la importancia representativa de la fotografía otorgó a la pintura y a la escultura la posibilidad de ejercer un nuevo papel interpretativo de la figura de los monarcas y su familia, demostrando la actualidad del género del retrato real durante el último cuarto del siglo xx y abriendo el desafiante horizonte de su vigencia en nuestros días.

Por último, la revista retoma su tradicional sección *Notas y Documentos* para presentar con agilidad y precisión noticias breves de naturaleza histórica sobre las colecciones, bibliotecas, archivos, edificios, jardines y espacios naturales gestionados por Patrimonio Nacional.

JOSÉ LUIS DÍEZ



## PATRIMONIO NACIONAL

### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

#### PRESIDENTE

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna

#### CONSEJERA GERENTE

Alicia Pastor Mor

#### VOCALES

Francisco Belil Creixell

Fernando Benzo Sáinz

Manuela Carmena Castrillo

María del Carmen Iglesias Cano

José María Jover Gómez-Ferrer

Francisco Javier Lacalle Lacalle

Gregorio Marañón Bertrán de Lis

Juan Antonio Martínez Menéndez

Domingo Martínez Palomo

María Rosario Pablos López

José Pedro Pérez-Llorca y Rodrigo

Fernando de Terán Troyano

José Luis Vázquez Fernández

#### SECRETARIO

Juan García González-Posada

## REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

# REALES SITIOS

NÚMERO 202 · SEGUNDO TRIMESTRE DE 2015

#### DIRECTOR

José Luis Díez

Madrid, Patrimonio Nacional

#### CONSEJO EDITORIAL

**Bonaventura Bassegoda i Hugas**

Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona,

Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi

**Agustín Bustamante García**

Madrid, Universidad Autónoma de Madrid

**Fernando Checa Cremades**

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

**José Manuel Cruz Valdovinos**

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

**Guy Delmarcel**

Louvain, Universidad Católica

**Rosario Díez del Corral**

Directora de *Reales Sitios* (1997-2006);

Madrid, Universidad Politécnica de Madrid

**Gabriele Finaldi**

Londres, The National Gallery

**Alvar González-Palacios**

Roma

**William B. Jordan**

Dallas

**Pilar Martín-Laborda**

Directora de *Reales Sitios* (2006-2014), Madrid, Patrimonio Nacional

**Juan Carlos de la Mata González**

Madrid, Patrimonio Nacional

**Marie Laure de la Rochebrune**

Versailles, Musée National du Château de Versailles

**Carmen Sanz Ayán**

Madrid, Universidad Complutense de Madrid,

Real Academia de la Historia

#### COORDINADORA EDITORIAL

**Carmen Cabeza Gil-Casares**

Madrid, Patrimonio Nacional

#### EDITOR CIENTÍFICO

**Carlos G. Navarro**

Madrid, Museo Nacional del Prado

[[edicion.realesitios@patrimonionacional.es](mailto:edicion.realesitios@patrimonionacional.es)]

#### COMITÉ DE REDACCIÓN

**Juan José Alonso**

Madrid, Patrimonio Nacional

**Leticia Azcue**

Madrid, Museo Nacional del Prado

**Bart Fransen**

Bruselas, Instituto Real del Patrimonio Artístico

**María de los Santos García Felguera**

Barcelona, Universitat Pompeu Fabra

**Miguel Luque Talaván**

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

**Benito Navarrete Prieto**

Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá

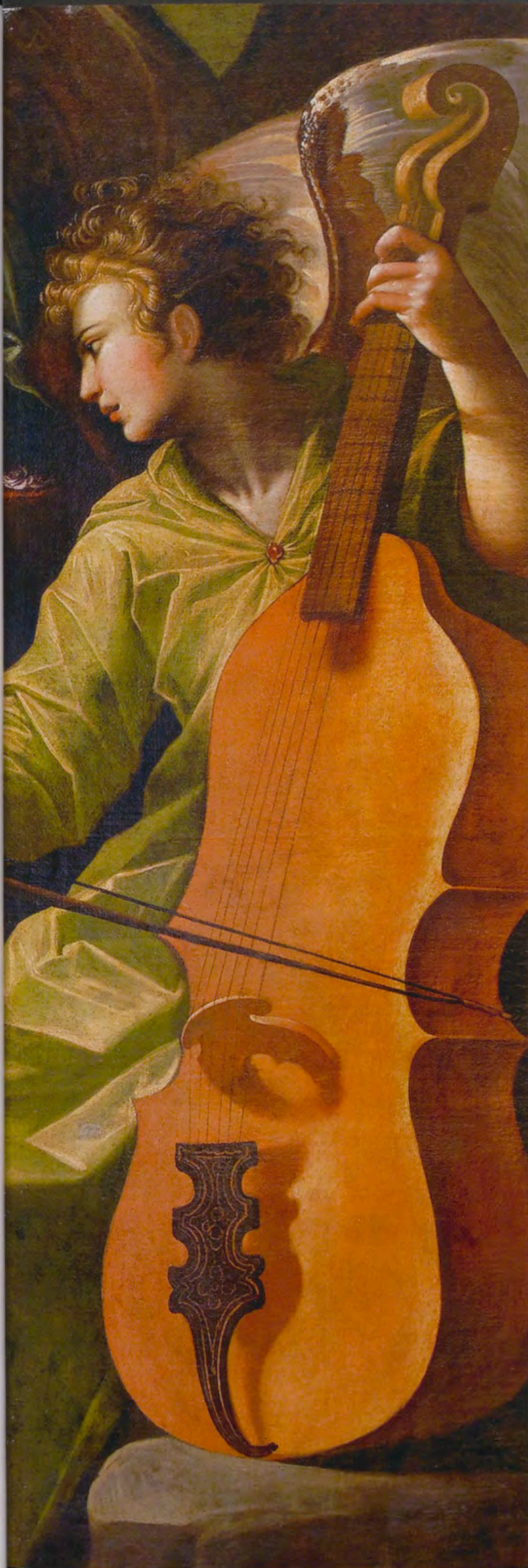
**Leticia Ruiz Gómez**

Madrid, Museo Nacional del Prado

**Álvaro Soler del Campo**

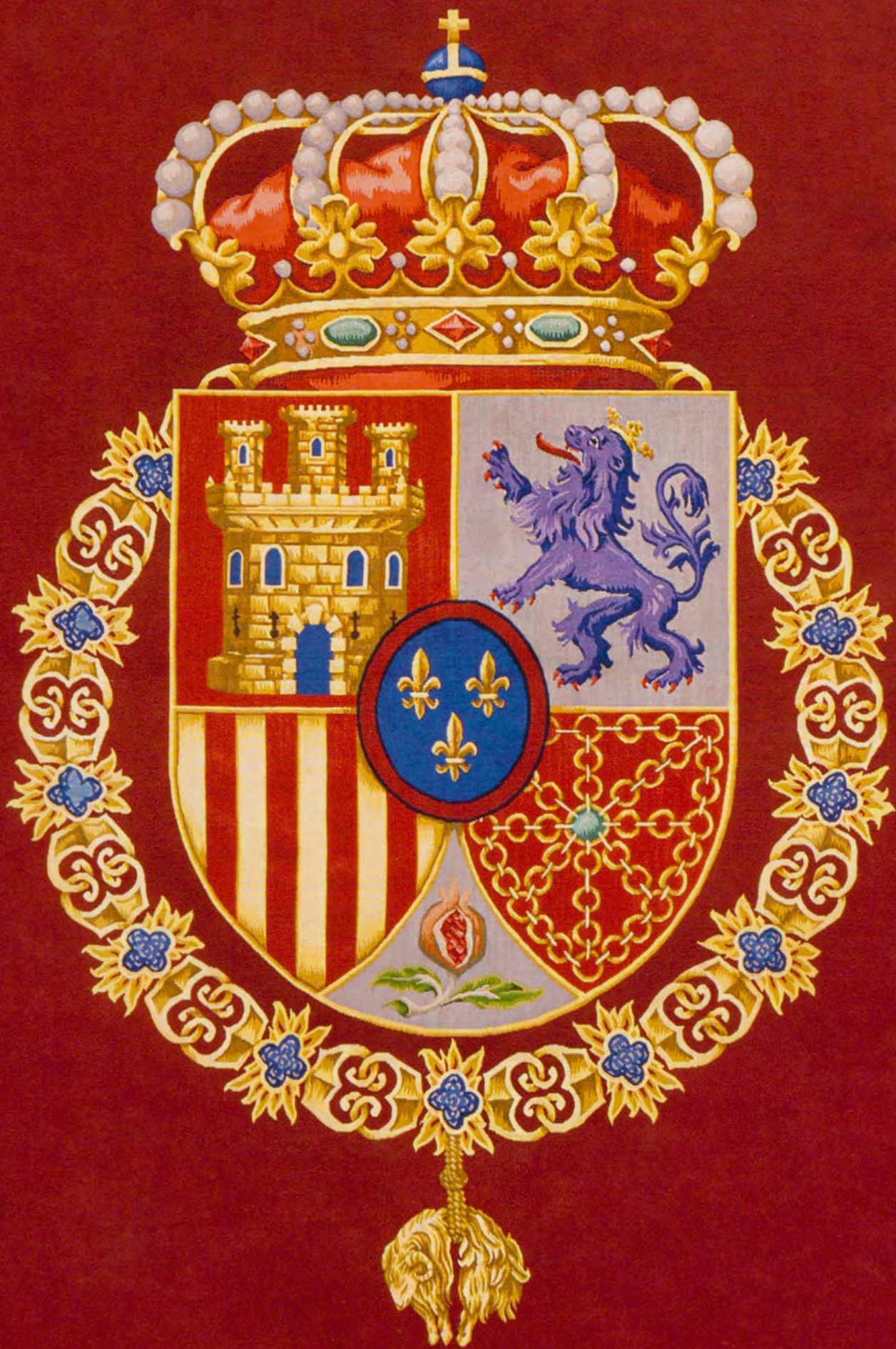
Madrid, Patrimonio Nacional

Debido a la necesidad de adaptación de *Reales Sitios* a los nuevos criterios editoriales exigidos en la actualidad a las publicaciones científicas internacionales del máximo rango, este número aparece con la actualización de los órganos de gobierno de Patrimonio Nacional y de la propia revista, que corresponden con los del momento en que esta ve la luz. Por esta misma razón, a los autores de los textos se les ha permitido incorporar bibliografía actualizada relativa a las investigaciones que han presentado a la revista.



## SUMARIO

- 6 Las armas y el guion de S. M. el Rey Don Felipe VI  
*The Arms and Standard of HM King Felipe VI*  
Faustino Menéndez Pidal  
REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
- 16 Alfonso VIII de Castilla y el color azul:  
nuevas investigaciones sobre un rey medieval  
a la vanguardia de la moda  
*Alfonso VIII of Castile and the Colour Blue:  
New Research on a Medieval King at the  
Forefront of Fashion*  
María Barrigón  
PATRIMONIO NACIONAL
- 34 *Cristo servido por los ángeles* de Pablo de Céspedes  
y los orígenes del primer naturalismo  
*Pablo de Céspedes's Christ Attended by Angels  
and the Origins of Early Naturalism*  
Benito Navarrete Prieto y Pedro Manuel Martínez Lara  
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ Y UNIVERSIDAD DE SEVILLA
- 52 El retrato real en el reinado de Juan Carlos I  
*Royal Portraiture During the Reign of Juan Carlos I*  
Javier Portús  
MUSEO NACIONAL DEL PRADO
- 66 Notas y documentos
- 70 Resúmenes y autores de los artículos



# LAS ARMAS Y EL GUIÓN DE S. M. EL REY DON FELIPE VI

FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL  
REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Las armas de S. M. el Rey Don Felipe fueron definidas inmediatamente después de su elevación al trono [fig. 1]. Pero las figuras que contienen —e incluso su misma disposición en el campo del escudo— no fueron creadas entonces: tienen una larga historia. Esta historia, reflejo y consecuencia de la historia de España, es la que nos proponemos explicar en estas páginas. Una historia que todo español debería conocer.

Los emblemas que ocupan los cuatro cuarteles principales del escudo de armas de S. M. el Rey de España vienen de tiempos muy lejanos. Según testimonia el obispo don Lucas de Tuy, el de Castilla fue adoptado por Alfonso VIII, probablemente como refrendo de su independencia de Fernando II de León, el *Rex Hispaniarum*. Los sellos permiten fijar la fecha de la aparición entre 1171 y 1176. El de los reyes de León procede de una época en la que todavía no se habían adoptado los emblemas heráldicos: hay testimonios gráficos desde mediados del siglo XI. Alusión primero al nombre romance de la ciudad y del reino, en el reinado de Alfonso VII la figura del «rey de los animales» se tiene por símbolo de la persona del poderoso emperador —de aquí su color de púrpura imperial— y pasa enseguida a utilizarse como emblema heráldico hereditario. Como insinuamos arriba, es el primero que aparece unido al nombre de España; de aquí que los vizcondes de Couserans en Languedoc lo adoptasen como alusivo a su apellido España. Los bastones de oro y gules aparecen por vez primera en el sello de Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, marqués de Provenza y príncipe del reino de Aragón, grabado entre 1137 y 1150. Este emblema carece, al principio, de adscripción territorial alguna, por eso lo heredan, sin distinción, los tres hijos de Ramón Berenguer IV, sea el rey de Aragón y conde de Barcelona, el conde de Provenza y Carcasona o el

conde de Provenza, Rosellón y Cerdaña (sellos de 1172, 1178 y 1180). Las armas de los bastones en el escudo de los reyes de España corresponden a su título de reyes de Aragón. El verdadero origen de las legendarias «cadenas» de los reyes de Navarra es singular. Se halla en el sello que adoptó Teobaldo I, «*Rex Navarre, Campanie Brie Comes Palatinus*», en su segunda estancia en el reino heredado, en 1237-1238, antes de partir para la cruzada, cumpliendo la exigencia —referida en el llamado *Fuero Antigo*— de sus nuevos súbditos de «que aya sieyllo pora sus mandatos», un sello como rey de Navarra. Teobaldo copió el sello de su abuelo Sancho VI, adaptando el contenido gráfico a los modelos usados en Francia del norte y a la evolución del equipo guerrero. Lo más probable es que no pretendiese crear un nuevo emblema: el escudo de su sello no es heráldico, sino un escudo de guerra bloqueado, y la bloca no era sino un refuerzo necesario para asegurar la resistencia del arma. La copia de un modelo preheráldico, ya totalmente anticuado, ocasiona la transposición y el escudo de guerra del sello se toma por un escudo de armas, el emblema del rey de Navarra, tratado como figura heráldica en los sellos de Teobaldo II desde el comienzo de su reinado. La denominación de «cadenas» para las barretas globuladas de la bloca —los «yerros de las espherillas»<sup>1</sup> que decía el padre Moret—, simple cuestión nominal, cuajó en la leyenda que pretendía explicarlas como adoptadas en recuerdo de las que cerraban el palenque moro en la batalla de las Navas de Tolosa.

En los siglos XII y XIII los emblemas heráldicos eran simples distintivos de uso actual. Nadie adoptó el suyo para recordar a sus lejanos descendientes un hecho heroico, como suponen la leyenda de las cadenas y la de los dedos sangrientos, inventada por el cronista Pere Antoni Beuter en el siglo XVI para las armas de Aragón. Pero a partir de

<sup>1</sup> José de Moret *Investigaciones históricas de las antigüedades del reyno de Navarra*, Pamplona, Gaspar Martínez, 1665, p. 692.

Fig. 1 Repostero con las armas de S. M. el Rey Don Felipe VI (detalle). Palacio Real de Madrid

fines del xiv adquieren un carácter de recuerdo del pasado y de ahí se pasó enseguida a querer ver representada en ellos la historia del linaje, los supuestos o reales hechos hazañosos de los antepasados. Las «comedias de blasones» de Lope de Vega y de otros autores explican casi siempre las piezas y figuras a través de historias fabulosas. A finales del siglo xv se practica lo que se supone: los alcaides de los donceles añaden a sus armas —del linaje de Córdoba— la figura de Boabdil encadenado, tras vencerlo en la batalla de Lucena en 1483, y los Reyes Católicos, nueve años más tarde, acrecientan las suyas con la granada para recuerdo del fin de la Reconquista, lo que nunca hizo ningún rey medieval al conquistar un nuevo territorio. Los Reyes Católicos no toman las armas que los últimos reyes nazaritas habían adoptado al estilo heráldico: una banda cargada de una inscripción coránica, según se ve en muchos lugares de la Alhambra. Prefirieron crear un nuevo emblema, parlante. Es posible que en la elección influyese la divisa de Enrique IV: el ramo de granadas, que continuó usando el rey Fernando. Induce a suponerlo la curiosa representación heráldica que adorna el misal llamado de la Reina Católica en la Capilla Real de Granada, escrito en 1496: un escudo con las armas sabidas de los reyes al que se añade una bordura de plata cargada de un ramo de granadas; una de ellas, más grande, penetra en el entado en punta.

El escusón de Francia brisado de una bordura de gules —cuya denominación menos desacertada es «de Anjou»— se introdujo en el escudo de armas adoptado por Felipe V en el año 1700 [fig. 2]. El 21 de noviembre, cinco días después de ser proclamado rey de España en Versalles, el secretario de Estado de Luis XIV, conde de Pontchartrain, escribía al guarda general del Armorial de Francia, Charles-René d'Hozier, pidiéndole con urgencia un proyecto justificado de las armas que habría de llevar el nuevo rey. El propio Luis XIV enmendó el proyecto enviado el día 30, según escribe Pontchartrain el 8 de diciembre: «Le Roy a fait mettre la brisure d'Anjou sur l'Écusson du Roy d'Espagne conformément a vostre dernier auis, et a l'esgard du reste, Sa Majeste a fait faire trois Ecussons differens pur donner a choisir au Conseil d'Espagne». No hemos encontrado constancia de que se hiciese realmente esa elección, pero no es de extrañar que el Consejo de Estado de España no quisiese enfrentarse a los deseos de Luis XIV; la cuestión de las armas cede ante los gravísimos riesgos que amenazaban a la Corona española, cuya desmembración se daba por segura en las cortes europeas. Luis XIV quiso que su nieto no

olvidara el origen francés, como dice expresamente en una carta. No hay duda de que para el Rey Sol tendría un enorme valor político esta imposición de las lises en el corazón de las armas de la monarquía más grande del mundo. La solución de colocarlas en escusón sobrepuesto había sido adoptada poco antes por Jorge III, rey de Inglaterra, para añadir sus armas personales de Nassau, aunque allí esta adición no perduró. El escusón es muchas veces de forma ovalada, en correspondencia con el contorno de la composición total, bordeada por los collares de las órdenes.

Estos son los orígenes de los seis emblemas que ahora componen el escudo de armas de los reyes de España. Pero su ordenación actual data del año 1868. La reina Isabel II sale de España el 30 de septiembre de ese año y toma el poder un Gobierno Provisional. El 19 de octubre, el ministro de Hacienda firmó el decreto por el que se implantaba la peseta como unidad monetaria, por lo que habrían de acuñarse monedas con arreglo al nuevo patrón. Dispone que «todas las monedas cuyo tamaño lo permita ostentarán una figura que represente a España, con las armas y atributos propios de la soberanía nacional». Es decir, en el anverso, el retrato de la reina se sustituye por esa «figura que represente a España» y, en el reverso, el escudo que usaba la reina, que era el de Carlos III, se sustituye por «las armas y atributos propios de la soberanía nacional», designados en otro lugar del decreto con el nombre más explícito de «escudo de las armas de España». El Gobierno Provisional no decide por sí mismo cuáles habían de ser ni uno ni otro. Con encomiable lógica, solicita una asesoría histórica y recurre a quien reconoce como la máxima autoridad en la materia: la Real Academia de la Historia. Así lo dispuso en otro decreto de la misma fecha que se dio para la ejecución del primero. Pero mucho más importante que todo esto es la aceptación del concepto «escudo de España» que aportan estos decretos, un escudo cuya titularidad se atribuye directamente a España, no compartido con el rey, ni referido a España por intermedio del monarca. Un concepto nunca expresado hasta entonces, cuya existencia se acepta ahora y se repetirá más tarde en las disposiciones de 1938 y de 1981.

En cumplimiento del decreto citado antes, la Academia de la Historia nombró una comisión encargada de redactar el informe, que fue emitido el 6 de noviembre de 1868, aprobado por la Academia ese mismo día y enviado al Gobierno el día 12. Fue publicado en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* muchos años más tarde, en 1884<sup>2</sup>.

2. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe *et al.*, «Informe dado al gobierno provisional sobre el escudo de armas y atributos de la moneda», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 4 (1884), pp. 186-191.

Fig. 2 Escudo de Felipe V en el remate de la fachada oriental del Palacio Real de Madrid



Al tratar del escudo de armas, comprobamos una vez más cómo las ideas comúnmente aceptadas sobre las armerías eran entonces en España muy diferentes de las que, por fortuna, hoy se van imponiendo. Tal situación venía de la época de la Ilustración. En 1789 escribía Gaspar Melchor de Jovellanos en una carta: «Bien sé la poca estimación en que está la ciencia heráldica, y que nada se aventuraría en abandonarla del todo»<sup>3</sup>. Los académicos componentes de la comisión sienten la necesidad de dedicar sus primeras palabras a justificarse por tratar de hallar «un escudo» para España y, para cubrirse, recurren a lo que veían en naciones extranjeras. Dejan muy claro que aceptan un escudo de armas como símbolo de España porque así se lo exige el Gobierno. Ellos no elegirían —se sobreentiende— semejante cosa.

La ordenación de los cuarteles (solo los vigentes entonces: Castilla, León, Aragón y Navarra, con Granada en la punta) se inspira en la que aparecía en las armas reales tradicionales.

A diferencia de lo que ocurría en Francia e Inglaterra, en los reinos españoles el escudo de armas del rey muy pronto dejó de ser un simple signo de reconocimiento personal —como el nombre de pila, por ejemplo— y pasó a ser algo compartido con el pueblo, algo con carácter nacional. Lo corrobora la leyenda sobre el origen de las armas de Castilla y de León que a principios del siglo xv recoge la *Crónica rimada*, y aun antes sabemos por Jean Froissart que en 1372 las naves fletadas por los comerciantes castellanos —naves privadas, no de la Armada Real— llevaban largos gallardetes con las armas de Castilla. Por esto pudo adoptarlas en 1808 el rey intruso José I, «purificándolas» así de su carácter dinástico y facilitando, sin proponérselo, la elección de estos emblemas en 1868. El contraste con lo acaecido en las revoluciones inglesa y francesa es revelador. El escudo se timbró por fin con una corona cívica o mural y se representó, en monedas y otros sitios, flanqueado por la divisa de Carlos I, las columnas de Hércules [fig. 3]. Esta disposición había surgido casualmente en las monedas ultramarinas en 1772, al ordenar Carlos III que figurase en ellas su efigie. Tiene gran ventaja estética al rellenar, en el espacio circular de las monedas, los vacíos laterales que deja el desarrollo vertical del escudo con la corona.

La innovación de 1868 —en cuanto al sentido— consistió en la «atribución», en la relación directa y única que

se establece entre los dos términos: escudo y titular, no en las armas que componen ese escudo, ni menos en la introducción del concepto de «nación española». En el escudo en cuestión, los componentes no son sino las armas tradicionales de los reyes. No se sustituyeron unas armas de la reina por otras de la nación, sino que las mismas armas se atribuyeron a la nación, porque esas armas simbolizaban la soberanía que antes ejercía la reina. La atribución a la nación solo puede ser entendida por ser titular ahora de aquella soberanía.

Amadeo I, desoyendo las advertencias de los autores de la ordenación adoptada por el Gobierno Provisional, las cargó de su escudo familiar, haciéndolas sus armas personales como rey de España (23 de mayo de 1871). La corona, naturalmente, vuelve a ser la real cerrada que se usara últimamente [fig. 4]. Las armas de Saboya (rara vez con la brisura de Aosta) se situaban en el campo elíptico sobre el todo, según lo acostumbrado. Creemos que fue un importante precedente para lo acontecido después en tiempos de Alfonso XII.

La Primera República (1873-1874) ocasiona un nuevo peligro al escudo de España; esta vez se pone en duda si representará adecuadamente al Estado federal que se intenta establecer. Al fin, bajo la presidencia de Nicolás Salmerón y después de un nuevo informe de una comisión mixta nombrada por las Academias de la Historia y de Bellas Artes<sup>4</sup>, se vuelve al escudo que aceptara el Gobierno Provisional, con la misma corona mural o cívica.

Restaurada la dinastía de Borbón en Alfonso XII como rey constitucional, siete días después se recuperan los antiguos modelos de las armerías reales. El decreto de 6 de enero de 1875, firmado por Antonio Cánovas del Castillo, ordenaba que el escudo de armas de la Monarquía española se restableciera en la forma que tuvo hasta el 29 de septiembre de 1868, en banderas, monedas, sellos, documentos oficiales y en todos los casos anteriormente sancionados por ley o costumbre, aunque sin precisar qué modelos ni los destinos de cada uno. Se usan las grandes armerías de Carlos III («sello real» para el Ministerio de Gracia y Justicia) y por consejo de la Academia de la Historia —en contradicción con el decreto citado— las armas nacionales continúan siendo las mismas creadas en 1868, pero ahora se presentan con corona real y el escusón de Anjou. En las monedas, este escudo aparece flanqueado por las columnas [fig. 5].

3 Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras publicadas e inéditas de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, 2 vols., Madrid, Rivadeneyra (*Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*), 1858-1859, II (1859), p. 261.

4 Aureliano Fernández-Guerra y Orbe *et al.*, «Informe dirigido al Gobierno de la República sobre el escudo de armas, leyenda y atributos de la moneda», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 4 (1884), pp. 192-198.

Entre los años 1922 y 1924, se trata por fin la cuestión desde el Gobierno. Por Real Orden de 3 de julio de 1922, se trasladó a la Real Academia de la Historia la consulta planteada por el Ministerio de Estado sobre cuál de los escudos que oficialmente se usaban debía considerarse armas nacionales. El ponente designado por la Universidad Central, el catedrático Elías Tormo y Monzó, también académico de la Historia, defendió la conservación de las grandes armerías de Carlos III, puesto que reflejaban la historia de la Monarquía española y el resumen de sus derechos y preeminencias. Pero propuso modificarlas en lo necesario para que sobre el todo apareciera el escudo de 1868, llamado escudo pequeño, en vez del que llevaba solo Castilla y León con Granada. Una y otra versión del escudo, grande y pequeña, se timbrarían con la corona real, llevarían la divisa de las columnas flanqueándolas y podrían presentarse sobre el manto real, si fuera adecuado<sup>5</sup>. Estas nuevas armas nunca llegaron a ser oficialmente promulgadas; las circunstancias políticas primero y la proclamación de la República después cortaron el proceso. Pero Alfonso XIII las utilizó de manera privada, quizá no antes de 1931.

Casi dos años después de la designación de don Juan Carlos como sucesor en la Jefatura del Estado a título de rey, el decreto número 814, firmado por el Generalísimo Franco el 22 de abril de 1971, estableció el «guion y estandarte de S. A. R. el príncipe de España». En un paño azul oscuro lleva un escudo cuartelado de Castilla, León, Aragón y Navarra, entado en punta de Granada y cargado del escusón de Anjou, con corona de ocho florones y cuatro diademas y rodeado del collar del Toisón. «Como símbolos del Movimiento nacional», llevaba acolada al escudo el aspa de Borgoña y debajo del mismo las divisas del yugo y las flechas en pequeño tamaño. El proyecto se venía preparando desde el otoño anterior y recogió las sugerencias manifestadas al príncipe por Dalmiro de la Válgoma, secretario de la Real Academia de la Historia. Notemos que en el decreto el escudo se trata como un detalle más del guion y estandarte, eludiendo el concepto básico de «armas de S. A. R.». No es la primera vez, ni será la última, que esto suceda.

En el caso de las armas de S. A. R. el príncipe de España, es probable que en la colocación del aspa de Borgoña acolada al escudo influyera que tal disposición fue muy frecuente en las antiguas banderas militares, pero inusual en las representaciones de escudos reales en sellos y labras. En



Fig. 3 Moneda de 5 pesetas del Gobierno Provisional (Hispania en el anverso y escudo en el reverso), 1869, plata. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, V-124-1



Fig. 4 Moneda de 5 pesetas de Amadeo I (busto del rey en el anverso y escudo en el reverso), 1871, plata. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, V-128-1-5



Fig. 5 Moneda de 5 pesetas de Alfonso XII (busto del rey en el anverso y escudo en el reverso), 1884, plata. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1968/60/74

<sup>5</sup> Elías Tormo, «Las preeminencias de la Casa Real Española», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84 (1924), pp. 312-331; «Un dictamen. El escudo nacional», *El Imparcial*, LVIII, 20.448 (13 de agosto de 1924), p. 6.

las banderas, el aspa borgoñona era el elemento principal del paño, visible desde lejos, al cual se superponía a veces el escudo del rey. Fuera de ellas, únicamente aparece así en monedas acuñadas para los estados de la Casa de Borgoña.

S. M. el Rey Don Juan Carlos I, como rey de España (22 de noviembre de 1975), adoptó para armas personales las que venía usando como príncipe, sin más variación que la corona, que es ahora la real, naturalmente [fig. 6]. Pero sus armas no se mencionan de modo oficial hasta más de un año después de su llegada al trono, como parte del guion y estandarte<sup>6</sup>. El tinte político que adquirieran las armas cuarteladas ideadas en 1868 había ya cambiado, después de ser usadas por los últimos reyes. Otra vez más, las armas de significado territorial pasan a ser personales, según ocurrió en León y Castilla en el siglo XII.

En 1981 se suprimieron las armas nacionales promulgadas en 1938 para volver a las que se idearon para el Gobierno Provisional. En la primera propuesta oficial de sustitución<sup>7</sup> se dejó bien claro que se hacía por motivos políticos, pues el escudo que se venía usando era «un símbolo [...] representativo de un régimen y un gobierno». De las enmiendas presentadas en noviembre de 1979, la ponencia recogió la que proponía la adición del escusón de Anjou, pero en la disposición final<sup>8</sup> se menciona en un nuevo artículo, diferente del que contiene la descripción de los cuarteles principales del escudo. De 1975 a 1981, como consecuencia de las circunstancias políticas y no de una actuación reflexiva, existen, pues, de manera oficial escudos de ordenación diferente para la nación —en su versión de grandes armerías— y para el rey de España, si bien quizá objetivamente su atribución más lógica hubiese sido la inversa, ya que el carácter territorial es mucho más preponderante en el segundo que en el primero. Ahora bien, los dos escudos son idénticos y solo se diferencian en los ornamentos exteriores.

El largo proceso de elección de las armas de S. A. R. el Príncipe de Asturias Don Felipe se inicia —once años después de poseer este título— con la petición de un informe por la Casa de S. M. a la Real Academia de la Historia mediante cartas de 28 de octubre y 7 de noviembre de 1988. En esta primera etapa —que se distingue claramente de la segunda— se desea elegir escudos de armas para S. M. la Reina y para SS. AA. RR. el Príncipe de Asturias y las Infantas. Las cartas citadas prescriben que en las armas del príncipe deben incluirse los emblemas del linaje materno y la Cruz de Asturias (impropiamente designada como Cruz



Fig. 6. Repostero con las armas de S. M. el Rey Don Juan Carlos I

de la Victoria). Tras consultas a Martín de Riquer, a Felipe Mateu y Llopis y al autor de estas líneas, la Academia emite un informe redactado por Dalmiro de la Válgoma y aprobado en la junta del 10 de marzo de 1989, al que se unen dibujos de las armas. El modelo del escudo del príncipe es el mismo que se propuso luego en 1996: el de S. M. el Rey, diferenciado con un lambel azul cargado de la Cruz de Asturias, con el único ornamento externo del Toisón.

Una nueva carta de la Casa de S. M. con fecha de 30 de marzo de 1989 insiste en que se incluyan las armas de la Casa Real de Grecia y envía un proyecto anónimo que incorpora cuarteles con estas y la Cruz de Asturias a los tradicionales. El asunto se discute en otros ámbitos: la Subdirección de Historia Militar, Archivos y Bibliotecas redacta un largo informe en junio de 1993 sobre los guiones de S. M. la Reina y de S. A. R. el Príncipe. Le asigna el escudo de los cuatro cuarteles, Granada y Anjou, diferenciado con un lambel azul, acolado al aspa de Borgoña, que mantiene «por su significado europeo». La Cruz de Asturias —«pretensión novedosa e impertinente»— puede cargar el lambel o colgarse de una cinta rodeando el collar del Toisón. No se llega a conclusión alguna.

6 Real Decreto 1511/1977, de 21 de enero.

7 Senado, 25 de septiembre de 1978.

8 Real Decreto 2964/1981, de 18 de diciembre.

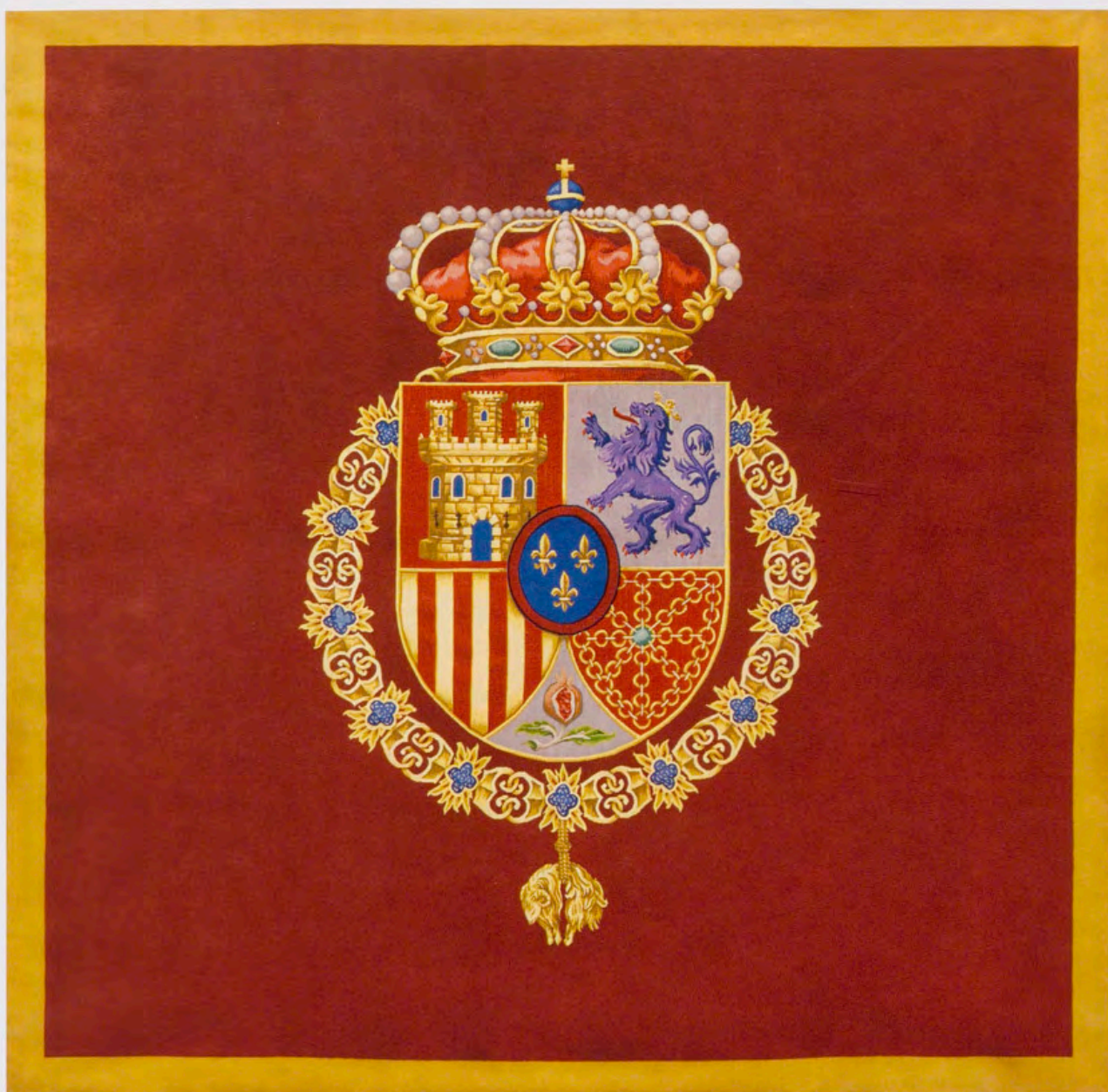


Fig. 7 Repostero con las armas de S. M. el Rey Don Felipe VI. Palacio Real de Madrid

La segunda etapa comienza con la solicitud desde la Casa de S. M. a la Real Academia de la Historia, fechada el 31 de enero de 1996, de un informe-propuesta para el estandarte de S. A. R. y subsidiariamente para el escudo de armas. El color del estandarte debe diferenciarse claramente del azul que tiene el de S. M. La Academia nombra una comisión (Antonio Rumeu, Eloy Benito, Carmen Iglesias, el autor de este artículo, Vicente Palacio y Luis Suárez). En la sesión del 15 de marzo la Academia aprueba el informe redactado por quien esto escribe y se envía junto con varios dibujos. Como antes se dijo, el escudo es el mismo

aprobado en 10 de marzo de 1989 y un estandarte de color rojo carmesí. Hay otro compás de espera de tres años.

El 9 de junio de 1999 otra carta de la Casa de S. M. a la Academia da nuevo impulso al asunto y consulta sobre la presencia del aspa de Borgoña. En la sesión del 18 de junio la Academia aprobó el informe preparado por el autor de estas líneas, que repetía la opinión manifestada en 1996: «La adición del aspa ecotada así como del yugo y las flechas tuvo su oportunidad al crearse las armas de S. M. el rey, entonces príncipe de España, pero no hoy», pues en aquella composición no significaban las divisas de los



duques de Borgoña y de los Reyes Católicos, aunque sean iguales en la forma. La Casa acusó recibo el 15 de julio y el Sr. Alfonsín, entonces secretario de S. A. R., solicitó que le visitara repetidas veces el que esto escribe para explicar verbalmente las razones de la supresión del aspa y de la Cruz de Asturias en el lambel —hubiese significado una sobrebrisura, inadecuada para el primogénito—, así como el color azul de esta pieza —es el que corresponde a los colores del primer cuartel y el que tuvo el lambel del hijo mayor de Felipe II—.

En mayo de 2000 envié algunas observaciones al texto de la descripción remitida y el 13 de febrero de 2001 la Casa mandó un proyecto del Real Decreto de creación del estandarte y guion, con un dibujo, que presentaba defectos graves. El 9 de marzo la Academia aprobó y envió mi dictamen y nuevo dibujo, presentados el día 7. El 16 de marzo se firmó el Real Decreto 284/2001 por el que se creaba el guion y estandarte de S. A. R el Príncipe de Asturias. El color finalmente elegido para el paño fue el azul de la bandera de Asturias.

Ese día quedaron elegidas las armas de S. M. el Rey Don Felipe VI, pues el lambel era pieza provisional y expresa que se suprimiría un día.

Cuando se hizo público el propósito de abdicar de S. M. el Rey Don Juan Carlos, me visitó Jaime Alfonsín en la Real Academia de la Historia —cuya dirección ocupaba interinamente— para solicitar un informe sobre las armas y el color del guion del futuro rey. En la mañana del día 6 de junio del 2014 se reunieron espontáneamente en mi despacho Fernando Fernández-Miranda (Patrimonio Nacional), Manuel Tuero (Boletín Oficial del Estado) y Rafael Feria (Fábrica Nacional de Moneda y Timbre), junto con el secretario de la Academia Feliciano Barrios y el censor Hugo O'Donnell, duque de Tetuán. Se eligió un dibujo de las armas —el mismo del año 2001, suprimido el lambel— y de la corona real, así como el color carmesí tradicional para el guion y estandarte. Los tonos para el modelo oficial se definieron mediante un muestrario de colores.

El informe que redacté fue aprobado en la sesión académica de aquella misma tarde y comunicado seguidamente a la Secretaría de S. A. R. por correo electrónico. El Real Decreto que lo recoge sin variación se aprobó, con el número 527/2014, en el Consejo de Ministros del día 20 de junio. Pero en la recepción ofrecida por S. M. el día anterior en el Palacio Real ya se vieron reposteros de color carmesí con las nuevas armas reales [figs. 7-9].

Fig. 8 Repostero con las armas de S. M. el Rey Don Felipe VI en la Escalera Principal del Palacio Real de Madrid



Fig. 9 S. M. el Rey Don Felipe VI en el Palacio Real de Madrid, flanqueado por los alabarderos, con motivo de la visita del presidente de la República de Italia el 11 de mayo de 2015



# ALFONSO VIII DE CASTILLA Y EL COLOR AZUL: NUEVAS INVESTIGACIONES SOBRE UN REY MEDIEVAL A LA VANGUARDIA DE LA MODA

MARÍA BARRIGÓN<sup>1</sup>  
PATRIMONIO NACIONAL

El reinado Alfonso VIII de Castilla (1155-1214)<sup>2</sup> y Leonor Plantagenet (1160-1214) marcó, en lo político, el principio del fin del imperio almohade tras la famosa victoria de las Navas de Tolosa (1212). Ese reinado supuso, además, un período de florecimiento cultural para Castilla, que se concretó en los primeros intentos por parte del monarca para la creación de una universidad en Palencia, un hecho del que el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada daba noticia de la siguiente manera: «trajo sabios de las Galias y de Italia para que nunca faltasen en su reino disciplinas de la sabiduría, y reunió en Palencia maestros de todas las facultades, a los cuales dispensó grandes estipendios con el fin de que pudiesen aprovecharlo todos los que quisiesen estudiar en cualquier facultad»<sup>3</sup>. Otra muestra fundamental de este florecimiento cultural se produjo en el terreno arquitectónico, capítulo donde destacan —entre otras construcciones—, las iglesias de Santo Domingo de la Calzada en La Rioja y la palentina de Santiago de Carrión de los Condes, así como la catedral de Cuenca o la ampliación del monas-

terio leonés de Sahagún, pero, sobre todo, en tierras burgalesas, el Hospital del Rey y el Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas.

Nuestro interés se centra en la lujosa vestimenta con la que fue enterrado este monarca medieval, para valorarla e interpretarla en el contexto de las monarquías medievales<sup>4</sup>. En este artículo ofrecemos la recopilación de las conclusiones a las que habíamos llegado hasta el momento en publicaciones previas, es decir, las razones de la readscripción de determinadas prendas de indumentaria al rey Alfonso con una primera valoración e interpretación acerca del excepcional color de semejante atavío. Nuevas investigaciones llevadas a cabo con las propias piezas, contrastadas con la comparación de los materiales de archivo —documentos y textiles— conservados en el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, han permitido ampliar las anteriores conclusiones sobre el traje, en lo que se refiere a la forma, la hechura y las características particulares de las diferentes prendas, para poder apreciarlas en su contexto histórico.

<sup>1</sup> Agradezco a Lourdes de Luis, Pilar Benito, Purificación Cereijo y Adela Martínez de Patrimonio Nacional su inestimable ayuda con los textiles de Las Huelgas, a Ana Roquero sus explicaciones sobre tintes y al Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, especialmente a Javier Moya, su amable atención durante mis investigaciones con el fondo de Las Huelgas.

<sup>2</sup> Para una biografía muy completa del rey y una excelente compilación de documentación, véase Julio González, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.

<sup>3</sup> Rodrigo Jiménez de Rada, *Historia de rebus Hispaniae sive Historia Gothica*, Turnhout, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1987, lib. VII, cap. XXXIV; recogido en González 1960, I, p. 634.

<sup>4</sup> La actual reclasificación de los tejidos que componían los ajueres funerarios del rey Alfonso y de la reina Leonor, se encuentran en María Barrigón, «Textiles and Farewells: Revisiting the Grave Goods of King Alfonso VIII of Castile and Queen Eleanor Plantagenet († 1214)», *Textile History*, 46, 2 (2015a), pp. 235-256. Un análisis inicial acerca de la importancia de la indumentaria del rey está contenido en María Barrigón, «An Exceptional Outfit for an Exceptional King: the Blue Funerary Garments of Alfonso VIII of Castile at Las Huelgas», *Viator, Medieval and Renaissance Studies*, 46, 3 (2015b), pp. 155-172.

Fig. 1 Detalle de la indumentaria del rey Alfonso VIII de Castilla (detalle de fig. 4, n.º V)

## LA RECUPERACIÓN DEL AJUAR DEL MONASTERIO DE LAS HUELGAS

La fundación del monasterio de Las Huelgas, como se ha señalado en numerosas ocasiones, tuvo lugar en 1187, con la sintonía de la reina y su esposo. Siguiendo el deseo de los monarcas expresado en 1199, reiterado en el testamento del rey<sup>5</sup>, ambos fueron enterrados en 1214 en dicha fundación, que sirvió como panteón de parte de la familia real castellana durante los siglos XIII y XIV.

En la nave central de la iglesia y presidiendo el coro, se sitúa su sepulcro, doble, con arcos unidos y cubiertas a dos aguas<sup>6</sup>. De su decoración destacamos, por su interés para este artículo, la imagen de uno de los frontispicios [fig. 2], que se adorna con una representación del propio Alfonso VIII —sentado en un trono con remates en forma de león— entregando el diploma de fundación del monasterio a varias monjas. Coronado y barbado, va vestido con una saya y una capa o manto con cuerda que sostiene con una mano, en lo que, a juzgar por las imágenes de la época, fue una postura habitual al lucir este tipo de prendas.

La apertura de las sepulturas de Las Huelgas se llevó a cabo entre 1943 y 1944 por una comisión nombrada al efecto, teniendo como objetivo la preservación de los materiales hallados. Su estudio detallado fue encomendado a don Manuel Gómez-Moreno Martínez, miembro de dicha comisión. El insigne arqueólogo e historiador estableció los personajes que estaban enterrados en el panteón y los elementos que componían sus ajuares, explicó los rituales funerarios de la época y, sobre todo, se centró en la clasificación de los materiales hallados en cada tumba. Agrupó los elementos encontrados en diferentes conjuntos, a los que denominó series, en atención al origen, manufactura y decoración de los diferentes enseres. Publicó sus estudios en una monografía<sup>7</sup> que sentó las bases para todos los estudios posteriores, siendo destacable que es la

primera y hasta la fecha la más exhaustiva obra de conjunto de las preseas extraídas del panteón real del monasterio de Las Huelgas.

## LA INDUMENTARIA FUNERARIA DEL REY ALFONSO VIII. EL HALLAZGO DE LOS TEJIDOS Y SU ACTUAL READSCRIPCIÓN

El monarca cayó enfermo cuando se encontraba de viaje desde Burgos a Plasencia, donde se iba a entrevistar con el rey Alfonso II de Portugal, y falleció en la madrugada del 5 al 6 de octubre de 1214 en la localidad abulense de Gutierre Muñoz<sup>8</sup>. Inmediatamente, la corte viajó hasta el monasterio de Las Huelgas para satisfacer su última voluntad de ser enterrado en dicho cenobio, donde además se celebrarían los funerales.

La preparación del cuerpo del rey para la inhumación debió constar de varias operaciones: fue al menos lavado, eviscerado y embalsamado, como indica el hallazgo de su cuerpo momificado en 1943, según descripción de Gómez-Moreno<sup>9</sup>. Fue además vestido con ropas lujosas, un privilegio que *Las siete partidas* pusieron de manifiesto unos años más tarde, argumentando además las razones para tal prerrogativa:

Ricas vestiduras nin otros ornamentos preciados asi como oro ó plata non deben meter á los muertos sinon á personas ciertas, asi como á rey ó á reyna, ó á alguno de sus fijos, ó á otro home honrado ó caballero á quien soterrasen segunt la costumbre de la tierra, ó obispo ó clerigo, á quien deben soterrar con las vestimentas que les pertenesce segunt la órden que han. Et esto defendió santa egleſia por tres razones: la primera porque non tiene pro á los muertos en este mundo nin en el otro: la segunda que tiene daño á los vivos, ca las pierden metiéndolas en lugar onde non las pueden tomar: la

5 José Manuel Lizoain Garrido, *Documentación del monasterio de las Huelgas de Burgos 1116-1230*, Burgos, Garrido, 1985, pp. 19, 92 y 134.

6 La fecha de ejecución es motivo de debate. Se han propuesto varias fechas: la mitad del siglo XIII en Manuel Gómez-Moreno, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, Madrid, CSIC, 1946, p. 14; y más recientemente en Faustino Menéndez Pidal, *Heráldica de la Casa Real de León y de Castilla: siglos XII-XVI*, Madrid, Hidalguía, 2011, p. 62. El último tercio del siglo XIII en María Jesús Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, 1988; e ídem, «El Panteón Real de las Huelgas de Burgos», en Joaquín Yarza (com.), *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 16 de marzo al 19 de junio de 2005], Madrid, Patrimonio Nacional, 2005, pp. 51-72 (p. 61); o María Jesús Herrero

Sanz, «Los sepulcros del Panteón Real de las Huelgas», *Reales Sitios*, 105 (1990), pp. 21-30. El segundo cuarto del siglo XIV en Rocío Sánchez Ameijeiras, «La memoria de un rey victorioso: los sepulcros de Alfonso VIII y la fiesta del triunfo de la santa Cruz», en Henrik Karge, Barbara Borngässer y Bruno Klein (eds.), *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal*, Madrid-Francia, Iberoamericana-Vervuert (*Ars Iberica et Americana*, 11), 2006, pp. 289-315.

7 Gómez-Moreno 1946. También Manuel Gómez-Moreno, «Historia y arte en el panteón de las Huelgas de Burgos», *Arbor*, VII, 21 (1947) pp. 397-434.

8 González 1960, I, p. 213.

9 Gómez-Moreno 1946, p. 26; Gómez-Moreno 1947, p. 407.



Fig. 2 Sepulcros de Leonor de Plantagenet y Alfonso VIII, siglo XIII. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 00650233. Burgos, Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas

tercera porque los homes malos por cobdicia de tomar aquellos ornamentos que les meten, quebrantan los luziellos et desotieran los muertos.<sup>10</sup>

Al abrir el sepulcro del monarca, Gómez-Moreno encontró el cuerpo ataviado con una túnica

muy amplia, de tafetán azul oscuro con estrecha franja de tapicería y listas pareadas de oro corriendo a lo ancho de la prenda; sólo queda la parte alta y su forro de pieles a cuadros, de 0,16 por 0,14 m., todo raído. Hay, además, trozos de capa de la misma tela, uno de ellos sacado de otra tumba vecina.<sup>11</sup>

En su magnífica monografía incluyó este traje en la serie que denominó «telas listadas», agrupándolo con otros ejemplos de la misma tipología textil allí encontrados, aunque no incluyó una fotografía de estas prendas. Desde 1949, un pequeño trozo de este traje [fig. 4, n.º V] estuvo expuesto en la vitrina correspondiente a Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet en el primitivo Museo de Ricas Telas del monasterio, calificado como «trozo de brocado azul con listas doradas y orillo doble, de la aljuba del rey»<sup>12</sup>.

En el Palacio Real de Madrid se conservan actualmente once fragmentos de este tejido que estaban erróneamente inventariados como saya del infante Felipe (1292-1327)<sup>13</sup>. Recientemente los hemos readscrito como

<sup>10</sup> Partida I, Título XIII, Ley XIII, véase Alfonso X, *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, 3 vols., Madrid, Atlas, 1972 (ed. facsímil de Madrid, Imprenta Real, 1807), I, p. 389.

<sup>11</sup> Gómez-Moreno 1946, p. 27; ropas encontradas también en pp. 68 y 84.

<sup>12</sup> José Luis Monteverde, «El Museo de telas medievales del Real Monasterio de las Huelgas», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, XXVIII, 109

(1949), pp. 233-249 (p. 235); José Luis Monteverde, *Monasterio de las Huelgas-Burgos. Guía turística*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1961, p. 25.

<sup>13</sup> La colección fue inventariada en la década de los noventa en Goya, la base de datos informática de Patrimonio Nacional, como se explica en Camilla Louise Dhal, Marianne Veleder y Concha Herrero Carretero, «Report on the Textiles from Burgos Cathedral in Patrimonio Nacional 2008», en <https://www.yumpu.com/en/document/view/11258675/report-on-the-textiles-from-burgos-cathedral-middelalder-centre>.

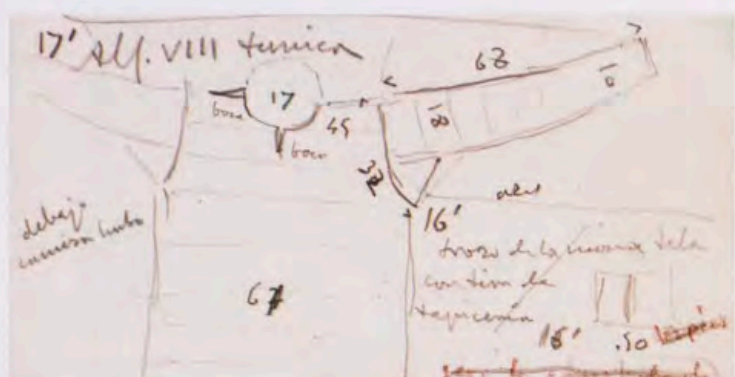


Fig. 3 Detalle de la nota de Manuel Gómez-Moreno sobre las vestiduras de Alfonso VIII con el dibujo de la saya. Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Fondo Huelgas

pertenecientes todos ellos al rey Alfonso VIII gracias al detallado estudio de las piezas, ya que comparten color, material, técnica, decoración y aspecto general, y especialmente por medio de las descripciones ya mencionadas y su comparación con el material inédito de Gómez-Moreno conservado en la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada<sup>14</sup>.

Según todas las informaciones de los años cuarenta del pasado siglo, los fragmentos de tejido corresponden a dos piezas del mismo traje que iban en conjunto: una saya y un manto o capa, sobre los que a continuación aportamos novedades en lo que a su forma se refiere. Si bien hemos podido asignar indubitadamente seis de estos once fragmentos a una u otra prenda, los cinco restantes, de pequeño tamaño, continúan en estudio.

## LA SAYA

En el Palacio Real de Madrid se conserva una pieza grande, que mantiene todavía la forma del cuello —redondo con una pequeña escotadura en V—, junto a dos mangas con sus respectivas sisas, que conforman el delantero de una prenda que previamente habíamos definido como la saya del rey<sup>15</sup>.

En el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada se conserva un dibujo inédito de estos fragmentos realizado al tiempo de la apertura de la tumba, en el que se explicitan varias de sus medidas [fig. 3]. Esta nota, parte integrante del material de

estudio (muestras textiles, dibujos y notas) de Gómez-Moreno, constituye una nueva prueba irrefutable de la pertenencia de estos tejidos al rey Alfonso VIII, ya que este dibujo no solamente corresponde con tres de los fragmentos conservados en el Palacio Real, sino que también coinciden todas las medidas que proporcionó de las diferentes partes de la pieza<sup>16</sup>.

Distintos razonamientos nos aproximan a la recomposición de la forma de esta prenda que nos permiten afirmar, en primer lugar, que no pudo ser una saya encordada, una versión de este tipo de vestimenta que quedaba ajustada al cuerpo empleando para ello una cinta a lo largo de su lado izquierdo. La razón estriba en que no presenta ninguna señal de ojales o costuras por donde pasar una cuerda en su lateral, como ocurre con las pertenecientes a Fernando de la Cerda (1255-1275) o a Leonor de Castilla († 1244), del mismo panteón. Ello nos induce a proponer que una cuerda trenzada marrón de aproximadamente 120 centímetros que se conserva junto con los once fragmentos de este tejido podría pertenecer a la segunda de las piezas, es decir, al manto, como pronto veremos.

En segundo lugar, el Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional ha iniciado a lo largo de 2015 las primeras tareas encaminadas a la consolidación de estos tejidos. El alisado de las fibras ha permitido continuar con el estudio de las formas de estas piezas. Teniendo en cuenta la descripción y el dibujo de Gómez-Moreno, junto a las manchas de descomposición cadavérica que presentan algunos fragmentos, ha sido posible constatar que la saya se compondría de, al menos, cinco de estos fragmentos [fig. 4]. Además de la pieza grande del delantero que conserva el cuello con escotadura en V [fig. 4, n.º I] y de las dos mangas con sus sisas que se estrechan en el puño [fig. 4, núms. II y III], añadimos a esta recomposición dos fragmentos rectangulares que componían la parte baja de la saya [fig. 4, núms. IV y V]. El mayor de ellos, de 51 x 33 centímetros, se debe situar a continuación del central, atendiendo al patrón que forman las manchas de descomposición. El bajo de este fragmento está rematado con un dobladillo cosido con hilo marrón, proporcionando de esta manera la altura total de la prenda, que sería de aproximadamente 115-120 centímetros, como mínimo. Presenta asimismo una franja decorativa hecha en tapicería, que debía tener su continuación marcando una circunferencia que parece recorrer la parte baja de la prenda.

<sup>14</sup> Barrigón 2015a, pp. 240-242; Barrigón 2015b.

<sup>15</sup> Barrigón 2015a, p. 241.

<sup>16</sup> Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Fondo Huelgas, Documentación, Caja 1. Esta nomenclatura es provisional, debido a que actualmente están trabajando en tareas de archivo y catalogación.



Fig. 4 Propuesta de recomposición de la saya de Alfonso VIII, h. 1214, seda y oropel. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 00651967. Palacio Real de Madrid

El quinto de los fragmentos (23 x 33 cm) que consideramos que pertenece a la saya es el que se había expuesto en el antiguo Museo de Ricas Telas en los años cuarenta del siglo XX<sup>17</sup>, siendo descrito entonces como parte de la túnica del rey<sup>18</sup>. Presenta una franja decorativa de tapicería idéntica a la de la pieza anterior. De igual modo, también está rematado en uno de sus laterales con idéntico tipo de dobladillo. Al alinear estos dos fragmentos, todas las franjas decorativas —tanto la de tapicería como las de sarga— coinciden a la misma altura, por lo que, consecuentemente, ambas piezas sin duda constituían la parte inferior de la prenda.

Los fragmentos 4 y 5 presentan también señales de costura en sus laterales. Si bien las de las partes exteriores indicarían el cierre de la saya en los costados, las de las partes interiores podrían indicar que la túnica no sería de tipo talar, sino que su patrón podía complicarse en la parte central con una nesga o pieza triangular añadida que daría holgura a la saya y que podría ser la causante de que se conserven dichas marcas de costura. Estaríamos, por tanto, ante una saya hendida, un tipo de vestido cuya particular característica formal de su parte central, según Carmen Bernis, permitiría cabalgar más fácilmente<sup>19</sup>. La saya hendida tuvo un uso prolongado en la indumentaria masculina, como muestran las miniaturas de Bermudo III y de Enrique de Borgoña, ataviados con este tipo de saya en el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago<sup>20</sup>, o la conservada de Fernando de la Cerda, expuesta en el Museo de Telas Medievales del monasterio de Las Huelgas.

Así pues, se conserva el delantero casi completo de una saya de Alfonso VIII, con mucha probabilidad hendida, cuyas medidas son las siguientes: altura, 115-120 cm; anchura, 67 cm; diámetro de cuello, 17 cm; y longitud de manga, 68 cm. Desgraciadamente, en ninguno de estos fragmentos se conserva el forro de piel que mencionaba Gómez-Moreno, presumiblemente porque, como destacaba el autor, estaba «todo raído»<sup>21</sup>.

Por otro lado, las manchas de la saya y del manto son muy significativas. Algunas zonas están muy decoloradas,

por efecto de la descomposición cadavérica, lo que indica que estas prendas fueron sin duda usadas como mortaja del rey y que su momia no fue revestida en ningún momento posterior a su muerte. La intensa decoloración de los laterales de la saya parece deberse a la mencionada descomposición, razón por la que no se habría conservado toda la trasera de la prenda. Es destacable la mancha rectangular que recorre la prenda desde el hombro izquierdo a la cadera derecha, lo que sugiere la existencia de un elemento metálico que habría favorecido la decoloración y pérdidas parciales del tejido a lo largo de la zona. A juzgar por el ajuar del sepulcro de Fernando de la Cerda, y considerando a la persona de Alfonso VIII como rey, este elemento pudo ser una espada o un rico cinturón metálico, que obviamente habría desaparecido en el transcurso de alguno de los expolios sufridos a lo largo de los siglos.

#### LA CAPA

El fragmento más grande de los once conservados (110 x 75 cm) muestra todavía restos de su forro de piel [fig. 5]. Por diversas razones podemos calificar a esta pieza como parte del manto o capa. En primer lugar, Gómez-Moreno describió dos prendas: fragmentos de un manto y el delantero de una saya. No solamente su descripción y la recomposición casi completa de la saya obligan a calificar este gran tejido como manto, también lo hace la propia morfología y su estado de conservación, que impiden que originariamente formara parte de la saya. Suponiendo que fuera este gran fragmento el que remataría la parte baja de la túnica en lugar de los más pequeños arriba propuestos [fig. 4, núms. IV y V], el resultado sería una saya excesivamente larga, que sobrepasaría con holgura los dos metros de longitud, algo impensable en una indumentaria masculina. Tampoco el patrón de sus manchas de descomposición permitiría situarlo inmediatamente a continuación de la pieza que se conserva del delantero de la saya. Por otro lado, mantiene algunas

17 El Museo de Ricas Telas se creó en 1949 en el monasterio de Las Huelgas. Ha sido renovado en dos ocasiones y expone una importante parte de la colección. Con ocasión de la primera reforma de 1987 se publicó el catálogo de las piezas expuestas en ese momento en el museo; véase Concha Herrero Carretero, *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988. En el siglo XXI fue necesario tomar una serie de medidas encaminadas a la correcta conservación de las piezas. El proyecto museológico y museográfico de renovación fue concebido, supervisado y ejecutado por Lourdes de Luis, véase M.<sup>a</sup> Lourdes de Luis, «Ampliación del Museo de Telas del Monasterio de las Huelgas (Burgos)», en 4<sup>o</sup> Encuentro Internacional Actualidad en museografía (Madrid, 29 y 30

de septiembre y 1 de octubre de 2008), Madrid, ICOM-España, 2009, pp. 189-194; e ídem, «Conservación y restauración de los ajuares del Panteón Real de las Huelgas», en *Jornadas Internacionales de Conservación de tejidos procedentes de contextos funerarios*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 103-113.

18 Monteverde 1949, p. 235; y Monteverde 1961, p. 25.

19 Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*, Madrid, CSIC, 1956, p. 15.

20 *Tumbo A o Libro de los Privilegios*, 1129-1134, Santiago de Compostela, Catedral de Santiago, ACS CF 34.

21 Gómez-Moreno 1946, p. 27.

Fig. 5 Fragmento de la capa de Alfonso VIII, h. 1214, seda y oropel (anverso y reverso). Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 00651967. Palacio Real de Madrid





Fig. 6 Esquema del posible patrón de la capa, señalando donde se situaría el fragmento conservado

partes del forro, compuesto por pieles que miden 12 x 6 centímetros, medidas que tampoco corresponden con las que anotó Gómez-Moreno al describir el forro de pieles de la saya (16 x 14 cm). Así pues, no hay duda de que se trata de una parte de la capa tal y como fue descrita en el momento de la apertura de la tumba.

Un patrón típico de las capas del período es el semicircular, como son los mantos —también encontrados en Las Huelgas— de Fernando de la Cerda (1255-1275) y el aparecido en la sepultura que Gómez-Moreno<sup>22</sup> atribuyó a Fernando († 1250), hijo natural de Alfonso X (1221-1284). El paralelo más inmediato de los tejidos azules que analizamos —en cuanto a técnica textil— es otra capa listada de color rojo almacenada en el Palacio Real de Madrid con número de inventario 00653759, que asimismo es semicircular. Esta forma se logra con dos telas semejantes de aproximadamente 75 centímetros de ancho, cosidas a lo largo por su parte media y recortadas en una de las partes para hacer el semicírculo [fig. 6]. Teniendo en cuenta que el fragmento que estudiamos presenta dos laterales rectos y que la anchura entre ambos es de 75 centímetros, proponemos que, a semejanza de la roja, se trate de la parte superior de la capa, pues de haber pertenecido a la mitad inferior, debería observarse algún tipo de curvatura.

El manto semicircular prototípico del período del románico, cuyo uso se mantiene en centurias posteriores, podía unirse en la parte anterior del pecho de diversas maneras: bien anudándose, bien con una simple fibula, adornada o no con una cuerda simple, o incluso directamente con una o varias cuerdas. Todas estas tipologías se aprecian

en imágenes de la época. La última variedad mencionada, denominada capa con cuerdas en la documentación del siglo XIII, se sujetaba con un cordón cruzando el pecho, cordón que en muchas ocasiones se cogía con una de las manos, tal como está representado el rey Alfonso en el frontispicio de su sepulcro. La cuerda podía ser una cinta confeccionada con materiales ricos y estar decorada, como la de la capa de Fernando de la Cerda o ser más sencilla. La cuerda marrón a la que antes hicimos mención descartando su pertenencia a la saya bien pudo, por tanto, pertenecer al manto. En el caso de que se hubiera cerrado con una fibula, esta se habría perdido en el transcurso de los expolios sufridos en el panteón.

La capa presenta en su parte interna un forro de pieles rectangulares (12 x 6 cm) que debía cubrirla por entero, como se puede apreciar en la figura 5, aunque desafortunadamente el forro no se ha conservado en su totalidad. A simple vista se observa lo que parecen dos clases diferentes de piel, una más lisa y la otra más rugosa. Los resultados de los análisis físico-químicos efectuados indican que tanto la piel más lisa como la más arrugada son pieles de cerdo curtidas con alumbre<sup>23</sup>. Su diferente aspecto visual se debería bien a la distinta localización en el animal o bien a un mayor estiramiento durante el curtido de la que tiene una apariencia más lisa.

Además, presenta una sorprendente particularidad, y es la existencia de unos elementos en forma de bolsa rectangular de 0,5 centímetros de longitud de los que sobresalen unas tiras de unos 4 centímetros [figs. 7 y 8]. Estos elementos de aproximadamente 4,5 centímetros

<sup>22</sup> Gómez-Moreno 1946, p. 32.

<sup>23</sup> En septiembre de 2015 y a instancias del Departamento de Restauración, Larco Química y Arte, S.L. realizó un análisis mediante micros-

copía estereoscópica y electrónica de barrido con análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX) de las pieles del forro y de los elementos asociados a ellas.



Figs. 7 y 8 Detalles de un elemento del forro de la capa de Alfonso VIII

están cosidos en las intersecciones de las pieles mediante una costura excelente. Como se aprecia en la figura 5, solo se conservan en la actualidad unos pocos, distribuidos aleatoriamente sin que se pueda establecer un patrón concreto. Por su actual localización, entendemos que, en origen, al igual que las pieles, se distribuirían por toda la superficie del forro.

La razón de ser de estos elementos, de los que no conocemos un paralelo, no tiene una explicación clara, si bien, obviamente, podría tratarse de algún tipo de adorno o tendrían una funcionalidad práctica.

Si se tratara de un elemento estético, podría relacionarse con la combinación de dos texturas o colores diferentes en el forro de la capa, buscando recordar en cierta forma a las ricas pieles de armiño y de otros animales con los que se confeccionaban sobre todo forros de vestiduras, pero también diversas prendas (recordemos el pellizón que porta Ordoño en el *Libro de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo). A juzgar por las representaciones de la época, existía una gran variedad de formas para adornar los forros de los mantos, buscando en ocasiones el contraste cromático, bien fuera entre el anverso y el reverso del manto o bien en el propio forro de la capa. Esto se podía lograr con elementos textiles, jugando con tejidos de diferentes categorías y colores, e incluso con bandas decorativas, pero también combinando pieles de diferentes formas, colores y texturas.

En el caso de tratarse de un elemento funcional, se podría pensar que pudieran servir como ojales para pasar

la cuerda que anudaría la capa en su parte superior. Sin embargo, no parece que las tiras estuvieran dobladas sobre sí mismas para confeccionar algún tipo de ojal. Además, su localización en la parte media de la capa también descartaría esta hipótesis. Otra posibilidad es que de alguna manera sirvieran para dar prestancia al vestir la prenda, ahuecándola de algún modo para favorecer la caída de los pliegues, o dándole volumen, sobre todo si estos elementos actuaran como una parte intermedia del forro, en el caso de que se hubiera perdido otra cubierta que no ha llegado a nosotros y que sería la parte visible.

El análisis efectuado sobre la composición de estos elementos mostró que se trata de piel de oveja o de cabra, enrollada sobre sí misma con el pelo hacia dentro. Por el tipo de material con el que están confeccionados y la disposición enrollada de los mismos parece que su utilidad podría estar más relacionada con algún tipo de funcionalidad práctica o utilitaria que hasta el momento, y a la espera de que surjan nuevas evidencias y paralelos, permanece desconocida.

Los materiales empleados en la manufactura del forro resultan llamativos, habida cuenta de que en la documentación medieval se citan pieles más ricas para estos fines. Sin embargo, los análisis realizados hasta ahora sobre todas las pieles recuperadas en Las Huelgas siempre han dado como resultado ser de conejo.

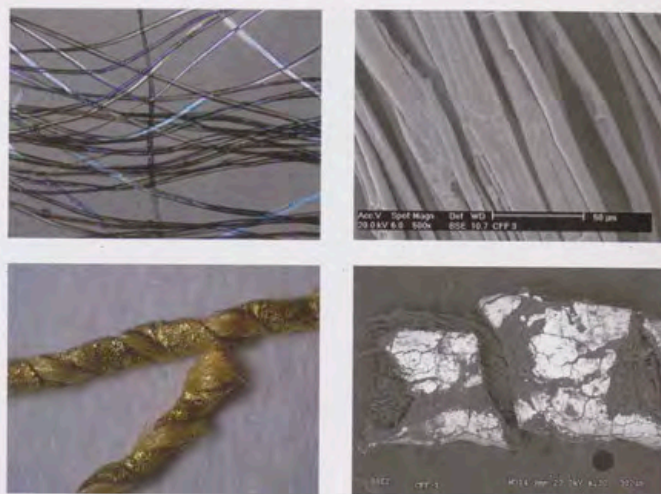
#### EL TRAJE DEL REY: ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS

Alfonso VIII fue, por tanto, enterrado con un traje azul cuya decoración combinaba rayas doradas en sentido horizontal en la saya y en sentido vertical en la capa. Ambas prendas forman parte del traje masculino usual de la época, muy representado en las artes plásticas, como se observa en las miniaturas del *Libro de las estampas* de la Catedral de León y el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago, o en el propio relieve del sepulcro del rey que hemos descrito antes [fig. 2].

Siguiendo los estudios de Carmen Bernis sobre la indumentaria en época medieval, la vestimenta masculina prototípica del período del románico estuvo compuesta por calzas, camisa, saya, en ocasiones piel o pellizón —por encima de la saya— y manto. Esta vestimenta se mantuvo en épocas posteriores, aunque se enriqueció gracias a la ampliación de las tipologías<sup>24</sup>. Por su forma, el traje del rey Alfonso VIII constituye un ejemplo de pervivencia del traje románico. En el *Cantar de mio Cid* se encuentra una bella descripción de la estética masculina para este período:

calças de buen paño en sus camas metió,  
 sobr'ellas unos çapatos que a grant huebra son;  
 vistió camisa de rançal, tan blanca como el sol,  
 con oro e con plata todas las presas son.  
 Al puño bien están, ca él se lo mandó;  
 sobr'ella un brial primo de ciclatón,  
 obrado es con oro, parecen por o son;  
 sobr'esto una piel vermeja, las bandas d'oro son,  
 siempre la viste mio Cid el Campeador;  
 una cofia sobre los pelos d'unescarín de pro;  
 con oro es obrada, fecha por razón  
 que non le contalassen los pelos al buen Cid Campeador;  
 la barba avié luenga e prísola con el cordón,  
 por tal lo faze esto que recabdar quiere todo lo suyo;  
 de suso cubrió un manto que es de grant valor.<sup>25</sup>

Técnicamente las prendas del rey Alfonso fueron confeccionadas con un tafetán —con tramas con muy poca torsión—, barrado con listas de sarga y tapicería<sup>26</sup>. Sobre el fondo de tafetán azul de seda, se dispone una decoración a base de listas paralelas tejidas en sarga con hilos de oro de Chipre u oropel<sup>27</sup> [figs. 9-13]. Dos de las piezas muestran, además, una banda decorativa realizada igualmente con oropel, pero en técnica de tapiz, usando las mismas urdimbres que el tafetán, tomadas de dos en dos regularmente [fig. 13]. El resultado final de esta tejeduría es de una gran delicadeza, ya que tanto la urdimbre como los hilos de tapicería son muy finos. También se conserva en Las Huelgas un grupo de tejidos con estas mismas caracte-



Figs. 9-12 Fotografías de las fibras de seda y de los hilos entorchados de los tejidos de la indumentaria de Alfonso VIII (informe técnico, Departamento de Restauración)

terísticas técnicas, como los de Enrique I (1204-1217) y del infante Manuel (1234-1283), aunque en color rojo y crema, respectivamente. Por otra parte, la infanta María (1235-1235) fue enterrada en el panteón de San Isidoro de León con una vestimenta confeccionada con una tela muy similar, también de color crema<sup>28</sup>. Tradicionalmente se ha señalado a artifices mudéjares como responsables de estas manufacturas, para cuyos talleres se ha propuesto la ciudad de Toledo como localización<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> Bernis 1956, pp. 14-17.

<sup>25</sup> *Cantar del Mio Cid*, edición de Alberto Montaner, estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Instituto Cervantes, 2007, p. 185.

<sup>26</sup> Análisis técnico hecho en enero de 2014 siguiendo la normativa del Centro Internacional de Estudios de Textiles Antiguos (CIETA). El análisis completo se encuentra también en Barrigón 2015b, p. 161.

Calificación técnica: Tafetán barrado de sarga y tapicería, con tramas a cambios.

- Tafetán: Urdimbre: 1 sola urdimbre, seda, 1 cabo torsión Z, color azul. Densidad de 50 hilos/cm. Trama: 1 sola trama, seda, 1 cabo sin torsión apreciable, color azul. Densidad de 29 a 33 tramas por cm.

- Decoración barrada de tafetán y sarga (1,1 cm): Urdimbre: 1 sola, en todo igual a la del tafetán. Trama: 1 sola trama a cambios (blanca, oro, blanca, azul, blanca, oro, blanca). Blanca: seda, 1 cabo sin torsión apreciable. Oro: hilo entorchado de oro, *riant*, torsión Z, alma de seda color amarillo, torsión Z. Azul: igual en todo que la del tafetán. Densidad: cada barra lleva 2 tramas blancas, entre 8 y 12 de hilo entorchado, y 2 blancas. Cada barra se separa de la siguiente por 6 tramas azules.

- Decoración barrada en técnica de tapiz y *natté* (3 cm). Tapiz: Urdimbre: igual en todo a la del tafetán, 50 hilos por cm, tomados regularmente de 2 en 2. Tramas: de seda, sin torsión aparente crema y marrón; hilo entorchado igual al de la sarga. Densidad de 25 a 45 tramas por cm.

Construcción: tapiz a relés, pasadas oblicuas adaptándose al contorno del diseño, saltos de tramas en el reverso. *Natté*: Urdimbre en todo igual a la del tafetán. Tramas: de seda, sin torsión aparente, blanca, crema, roja, amarilla, azul y marrón.

Construcción interna: Tafetán formado por todas las urdimbres y todas las tramas. Decoración cada 6,5 cm de superficie formada por dos barras de hilo entorchado hechas en sarga 1 liga 3, Z, delimitadas por dos pasadas de tramas blancas ligadas en tafetán y separadas por 6 tramas azules ligadas en tafetán. En tres de los fragmentos: decoración barrada en técnica de tapiz, que queda delimitada entre 3 o 5 pasadas de *natté*, que alterna diferentes colores en sus tramas y sirve para separar bien las urdimbres para el tapiz. Tintura: en hilo.

<sup>27</sup> El oropel, también llamado Oro de Chipre, es una lámina de piel muy fina, dorada, que se enrolla en espiral sobre un alma de seda o lino.

<sup>28</sup> Adela Martínez Malo, «Ajuar funerario de doña María. Panteón Real. Colegiata de san Isidoro. León», en *Castilla y León restaura 1995-1999*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 328-336; y Amalia Descalzo, *Ajuar de la Infanta María. Pieza del Mes*, Madrid, Museo del Traje, 2004.

<sup>29</sup> Carmen Bernis Madrazo, «Tapicería hispano-musulmana: siglos XIII y XIV», *Archivo Español de Arte*, XXIX, 114 (1956), pp. 95-115 (p. 102); Silvia Saladrigas Cheng, «Los tejidos en Al-Andalus: siglos IX-XVI. Aproximación técnica», en *España y Portugal en las rutas de la seda, diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996, pp. 74-98.

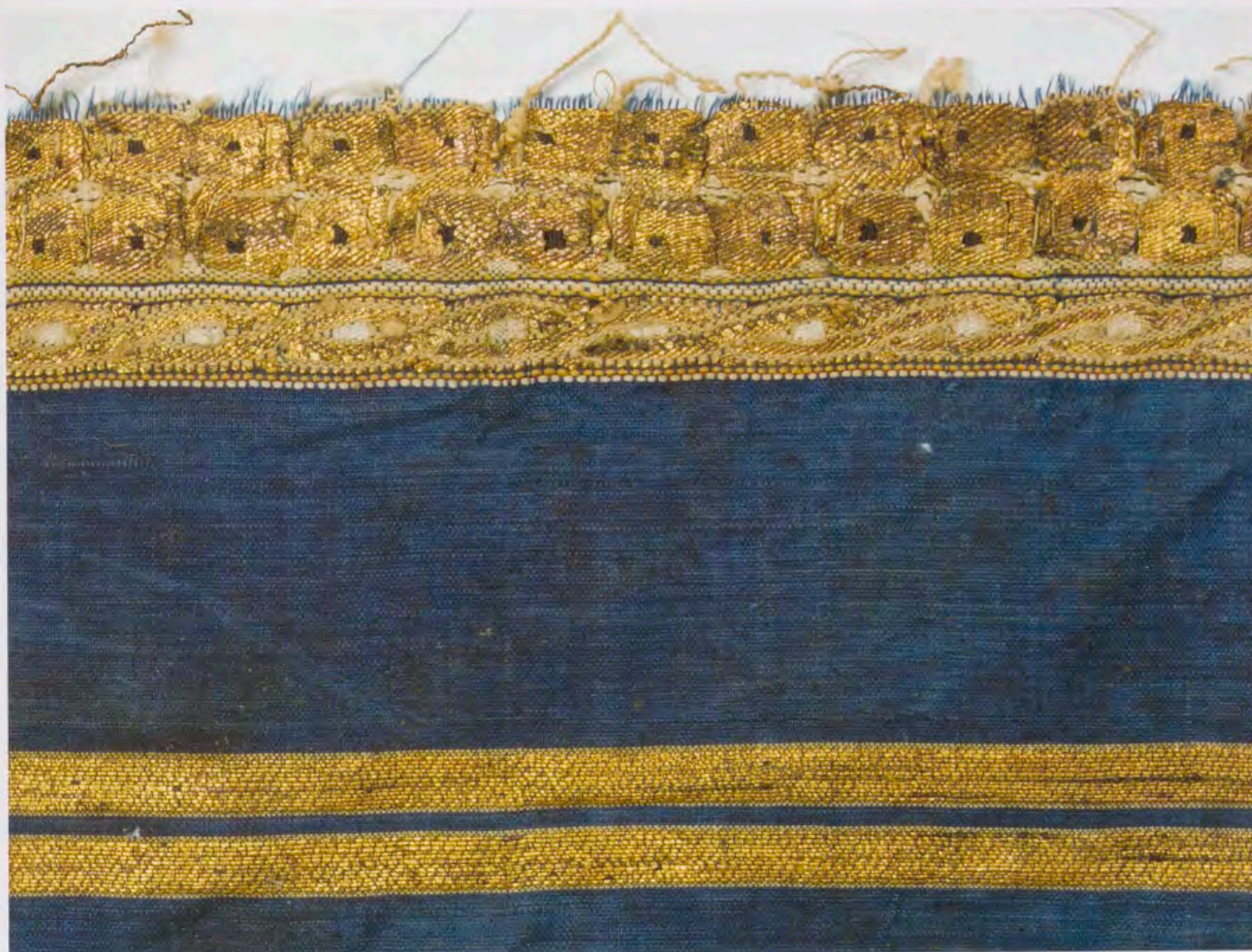


Fig. 13 Detalle de la indumentaria del rey Alfonso VIII de Castilla (detalle de fig. 4, n.º V)

La característica más llamativa del traje de Alfonso VIII es su espectacular color azul profundo y brillante que aún hoy podemos admirar en algunas zonas de los tejidos conservados. El análisis físico-químico demostró que el colorante empleado para teñir de azul los hilos con que se tejieron estas sedas fue el índigo, usado sin necesidad de mordientes<sup>30</sup>. Semejante colorante se puede obtener de un amplio número de plantas<sup>31</sup>: por un lado, de la familia de las indigoferas, entre las que destaca la *Indigofera tinctoria* L. (conocida como índigo), introducida en el

Mediterráneo por los árabes; por otro, de la *Isatis Tinctoria* L. (glasto o hierba pastel), que fue muy empleada en Europa Occidental a lo largo de la historia<sup>32</sup>. Ambas plantas contienen unos precursores, isatan B e indican, que se descomponen por hidrólisis en indoxil. Al someter esta sustancia a procesos de fermentación y oxidación, se obtiene indigotina o índigo, el colorante usado como tinte<sup>33</sup>. Todavía no existe una metodología de análisis que permita reconocer si el colorante empleado proviene de una u otra planta<sup>34</sup>, no obstante, los análisis efectuados sugieren que

30 El análisis por cromatografía en capa fina (HPTLC) y por microscopía electrónica de barrido con análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX) fue efectuado a instancias del Departamento de Restauración por Larco Química y Arte, S.L. en marzo de 2014.

31 Para una aproximación lingüística a los diferentes términos que pudieron significar alguna clase de azul en la Edad Media, véase Lucie Bolens, «The Use of Plants for Dyeing and Clothing», en Salma Khadra Jayyusi (ed.), *The Legacy of Muslim Spain*, Leiden-Nueva York-Colonia, E. J. Brill, 1994, pp. 1000-1016; y Expiración García Sánchez, «Las plantas textiles y tintóreas en Al-Andalus», en Manuela Marín (ed.), *Tejer y vestir: de la Antigüedad al Islam*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 417-451 (pp. 439-441).

32 Maurice Lombard, *Les Textiles dans le monde musulman du VII au XII siècle*, París, Mouton, 1978 (reed. 2002), pp. 138-143; Judith Hofenk de Graaff, *The Colourful Past. Origins, Chemistry and Identification of*

*Natural Dyestuffs*, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2004; y Michel Pastoureaux, *Bleu: histoire d'une couleur*, París, Éditions du Seuil, 2000, pp. 60-66.

33 Ana Roquero Caparrós, *Tintes y tintoreros de América: catálogo de materias primas y registro etnográfico de México, Centro América, Andes Centrales y Selva Amazónica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, p. 156.

34 Witold Nowik, «Identification des produits tinctoriaux de deux soieries médiévales à fond de losanges liserés et bandes de samit façonné», *Techniques & Culture*, 34 (1999), pp. 159-164; Hofenk de Graaff 2004, p. 257; Estrella Sanz Rodríguez, «Metodología analítica para el análisis de los tintes naturales presentes en tejidos históricos», en *Jornadas internacionales sobre conservación de tejidos procedentes de contextos funerarios* (Madrid, 10-12 de febrero de 2010), Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2010, pp. 157-175.





Fig. 15 Adoración de los Reyes Magos, en Beato de Liébana, *Comentario al Apocalipsis*, h. 1175. Manchester, The John Rylands Library, Latin MS 8

simbólicas. Fue empleado solamente para decorar detalles y elementos secundarios y raramente usado en grandes e importantes adornos. En lo que concierne a la indumentaria, las clases más bajas usaban prendas pobremente teñidas de un color que jamás fue un azul puro, sino más bien un gris o verde azulado, oscuro y desvaído<sup>39</sup>.

La jerarquía de los colores —con sus diferentes significados y atribuciones—, que estaba establecida en torno al rojo, negro y blanco, se reorganizó a partir de la segunda mitad del siglo XII, cuando se comenzó a producir un cambio de mentalidad y de sensibilidad. El azul paulatinamente comenzó a considerarse una tonalidad estéticamente bella y llegó a liderar la susodicha jerarquía de color.

Ese cambio estético se inició con las representaciones de la Virgen María ataviada con túnicas y mantos azules, algo común desde fines del siglo XI y principios del XII. De hecho, el color azul pasó a ser considerado uno de sus atributos, de forma que la paulatina valoración de este color se produjo al mismo tiempo que se incrementaba la devoción mariana. Por otro lado, el azul comenzó a invadir los escudos heráldicos en la segunda mitad del siglo XII, e inmediatamente después pasaría a la indumentaria<sup>40</sup>.

Se pueden citar varios ejemplos que testimonian ese paulatino cambio de mentalidad para el caso peninsular. Por un lado, varios monarcas, como Ordoño III, Raimundo de Borgoña o la reina Jimena de Navarra, aparecen

<sup>39</sup> Para más información sobre la historia y el simbolismo de los colores, véase Pastoureau 2000; ídem, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz Editores, 2006a; ídem, *Breve historia de los colores*, Barcelona, Paidós, 2006b; ídem, *Diccionario de los colores*,

Barcelona, Paidós, 2009; ídem, *Symboles du Moyen Âge: animaux, végétaux, couleurs, objets*, París, Le Leopard d'Or, 2012.

<sup>40</sup> Pastoureau 2000, pp. 43-53; Pastoureau 2006a, p. 143; Pastoureau 2012, p. 278.



Fig. 16 Blanca de Castilla y Luis IX de Francia, en *Biblia de san Luis*, h. 1226-1234, manuscrito, 375 x 262 mm. Nueva York, The Morgan Library and Museum, Purchased by Pierpont Morgan, 1906, MS M. 240, fol. 8 (detalle)



Fig. 17 Felipe IV y su familia, en Raymundo de Biterris, *Fabula romanensis de Calila et Dina*, 1313. París, Bibliothèque nationale de France, Latin 8504, fol. IV (detalle)

representados con alguna prenda de color azul en el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago (h. 1129-1134)<sup>41</sup>; por su parte, Ordoño III, Ramiro III y Alfonso V —entre otros— aparecen ataviados con alguna prenda azul en el *Libro de las estampas* de la Catedral de León (h. 1200)<sup>42</sup> [fig. 14]. También encontramos un ejemplo de representación mariana ataviada con prendas azules en la miniatura de la Adoración de los Reyes Magos del Beato conservado en Manchester (h. 1175) [fig. 15], en donde el azul aparece ya ligado tanto a la imagen de la Virgen como a uno de los Reyes Magos.

Los estudios realizados en el ajuar funerario de Alfonso VIII demuestran que el color azul estaba ya vinculado a la dignidad regia en la Castilla de fines del siglo XII y principios del XIII. Hasta nuestros días se ha venido proponiendo que tanto san Luis de Francia (1214-1270) como Enrique III de Inglaterra (1207-1272) fueron los primeros reyes en vestir de azul en torno a 1230-1250<sup>43</sup>. Sin embargo, nuestros resultados muestran que este hecho sucedió en

una corte diferente, la castellana, y además unas décadas antes de lo que hasta ahora se había considerado.

Entre las razones que pueden contribuir a explicar esta temprana promoción del color azul en la Península, cabe mencionar la proximidad de Castilla con al-Ándalus, una cercanía que significaba un flujo de ideas, conceptos, estéticas y tecnologías por encima de unas permeables fronteras políticas y religiosas. El mundo árabe no solamente podía proveer la lujosa *Indigofera*, sino que además consideraba al color azul una tonalidad relacionada con la vida, con el cielo y con las clases más pudientes<sup>44</sup>, una idea que muy bien pudo favorecer la promoción de este color en la Castilla de Alfonso VIII.

En lo que se refiere a Francia, es interesante remarcar que fue precisamente Blanca de Castilla (1188-1252), la hija de Alfonso VIII y madre de san Luis, quien, hacia 1230, permitió a los tejedores teñir de azul en dos talleres suyos empleando el gasto para ello<sup>45</sup>. Esta autorización tenía como

41 Manuel Lucas Álvarez, *La documentación del tumbo A de la catedral de Santiago de Compostela*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1997; Manuel Antonio Castiñeiras González, «Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la catedral de Santiago (1129-1134)», *Quintana*, 1 (2002), pp. 187-196.

42 *Testamentos de los reyes de León (Libro de las Estampas)*, edición facsimilar de la universidad de León y el Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de León, presentada por Eduardo Prieto Escanciano, 1997

43 Michel Pastoureau, «Vers une histoire de la couleur bleu», en Françoise Viatte y Madeleine Pinault (coms.), *Sublime indigo* [cat. exp. Marsella,

Centre de la Vieille Charité, del 22 de marzo al 31 de mayo de 1987], París, Éditions Vilo, 1987, pp. 18-27; Pastoureau 2000, p. 62; Andreas Petzold, «Of the Significance of Colours: The Iconography of Colour in Romanesque and Early Gothic Book Illumination», en Colum Hourihane, *Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 125-134.

44 Jonathan Bloom y Sheila Blair (eds.) *And Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*, New Haven, Yale University Press, 2011.

45 Pastoureau 2000, p. 57.

finalidad satisfacer una cada vez más creciente demanda de prendas azules. Tanto ella como su hijo Luis IX aparecen vistiendo sendas prendas azules en una de las miniaturas de la biblia de este santo monarca, realizada entre 1226 y 1234 [fig. 16]. De esta forma el color quedó particularmente ligado a la dinastía de los Capetos y fue muy empleado en la representación de las indumentarias regias en siglos posteriores. Valgan como ejemplos la representación de Felipe IV (1268-1314) y su familia en 1313 [fig. 17], la coronación de Carlos V (1338-1380)<sup>46</sup> o las representaciones regias de las *Grandes Chroniques de France* del siglo XIV<sup>47</sup>. Inglaterra tampoco fue ajena a este fenómeno de promoción del azul<sup>48</sup>, como muestran tanto la miniatura de la coronación de Enrique III, de hacia 1280 [fig. 18] o la coronación de Ricardo II (1367-1400) en el *Liber Regalis* (h. 1380) conservado en la abadía de Westminster [fig. 19].

A pesar de que, sin ninguna duda, la identificación del azul como el color regio estuvo más presente en la corte francesa que en ninguna otra, en Castilla no se abandonó el gusto por este tipo de tinte. En 1267, Alfonso X autorizó a los tintoreros de Murcia a usar cualquier materia tintórea que estos desearan a excepción de cuatro, que prohibía específicamente por reservarlas para teñir prendas destinadas a la realeza: tres de estas materias se empleaban para obtener el color rojo —la grana (quermes), la laca y el palo de Brasil<sup>49</sup>—y la cuarta se usaba para el color azul, el índigo<sup>50</sup>. Estos son, por tanto, los tintes que quedaron reservados y ligados a la esfera regia. De hecho, Sancho IV (1258-1295) aparece en un documento conservado en el Archivo Histórico Nacional fechado en 1285 en el que se le representa con un conjunto de indumentaria enteramente de azul con adornos de oro, señalando la sepultura donde deseaba ser enterrado en la catedral de Toledo [fig. 20].

<sup>46</sup> Londres, The British Library, *Livre du sacre des rois de France*, 1365-1380, Cotton MS Tiberius B VIII.

<sup>47</sup> París, Bibliothèque nationale de France.

<sup>48</sup> Pastoureau 2000, p. 53.

<sup>49</sup> El palo de Brasil se extrae de varias especies de árboles de la *Caesalpinia* y su uso se remonta a diversas zonas del Lejano Oriente en tiempos antiguos. Fue importado a Europa en la Edad Media. Cuando se descubrió la costa este de Sudamérica, se denominó «Tierra de Brasil» a esa zona, por la cantidad de árboles de esa familia que poblaban sus bosques. Por su parte, el quermes es una de las materias tintóreas más antiguas del mundo, siendo Asia Menor, Grecia y España los principales centros productores en la Edad Antigua y en la Edad Media, cuando constituyó una importante fuente de ingresos. Por último, la laca fue raramente empleada para teñir tejidos. Véase Hofenk de Graaff 2004, pp. 55, 86 y 142.

<sup>50</sup> Juan Torres Fontes, *Colección de documentos para la historia del reino de Murcia I. Documentos de Alfonso X el Sabio*, Murcia, 1963, p. 45.



Fig. 18 Coronación de Enrique III de Inglaterra, en *Effigies regum Angliae*, h. 1280-1300. Londres, The British Library, Cotton MS Vitellius A XIII, fol. 6 (detalle)



Fig. 19 Coronación de Ricardo II, *Liber Regalis*, siglo XIV. Londres, Westminster Abbey, MS. 38, fol. 20 (detalle)

Fig. 20 Sancho IV, vestido de azul, señalando el sepulcro donde desea ser enterrado en la catedral de Toledo. Testamento de Sancho IV dado el 14 de febrero de 1285 en Soria. Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, carpeta 3022, n.º 5 bis (detalle)



La vestimenta, y más concretamente el manto, tuvo un especial valor como símbolo y diferenciación de la realeza durante la Edad Media. Las insignias y atributos de potestad real<sup>51</sup> estaban constituidos por la corona —el símbolo más significativo asociado a la monarquía—, el cetro y el pomo o globo imperial —objetos que proporcionan mayor autoridad al monarca—, el trono —símbolo de soberanía—, la espada —principal signo de poder y justicia— y, por último, y el que más nos interesa en este caso, el manto y por ende las vestiduras.

Son numerosos los testimonios documentales que han puesto de relevancia el carácter de diferenciación de la indumentaria ya desde la España visigoda, como se recoge en las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla: «et sicut nunc regibus indumentum purpurae insigne est regiae dignitatis»<sup>52</sup>. Sin duda la referencia más conocida en este sentido es la contenida en *Las siete partidas*, donde quedó recogido que «los sabios antiguos establecieron que los reyes vestiesen paños de seda con oro et con piedras preciosas, porque los homes los pudiesen conocer»<sup>53</sup>. La indumentaria constituyó, pues, un factor distintivo de primer orden para la diferenciación de la persona regia, buscándose también un efecto simbólico. La apariencia externa del rey estaba íntimamente relacionada con la imagen de la monarquía —y en definitiva del poder— que se pretendía transmitir.

La intención de diferenciación y reconocimiento de Alfonso VIII se logró plenamente en estos vestidos gracias a los ricos materiales —seda y oropel— propios de una élite, pero sobre todo gracias a un color, un azul puro y brillante que hasta entonces no había sido usado en la vestimenta regia.

## CONCLUSIÓN

La indumentaria de Alfonso VIII no se ha comenzado a valorar y contextualizar hasta el presente. Los resultados de nuestra investigación, de los que este artículo es un paso dentro de un proyecto más amplio, readscriben los tejidos azules listados en oro conservados en la colección de telas medievales de Patrimonio Nacional al ajuar funerario del rey Alfonso VIII. El color de los atavíos elegidos para enterrar al monarca en el panteón de Las Huelgas de Burgos fue el azul, un color no usado hasta entonces en prendas completas de indumentaria regia. El azul, que sirvió también al propósito de crear una imagen simbólica de la monarquía, dictó además la moda para una élite, y por tanto favoreció la adopción del color azul por otras clases sociales y llegó a ser un color emblemático a fines de la Edad Media. Esta indumentaria evidencia que el uso del color azul para una vestimenta real se produjo algunas décadas con anterioridad en el tiempo a lo que hasta ahora se había considerado y en un ámbito geográfico también diferente, por lo que se podría decir que la corte castellana muy probablemente fue la precursora del empleo del azul en el resto de las cortes europeas.

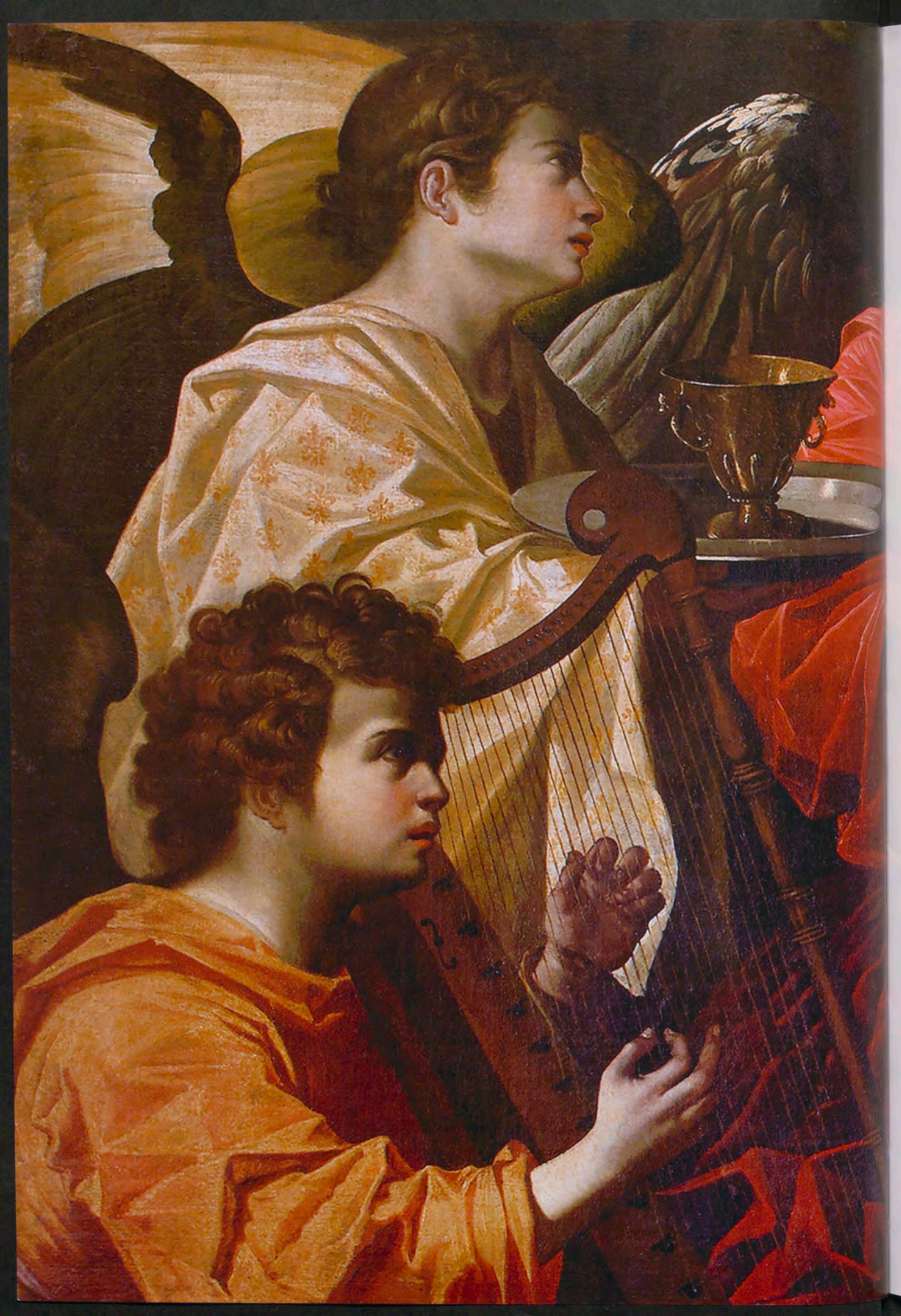
Los ropajes de Alfonso VIII, a nivel formal, son un ejemplo de cómo los trajes propios del románico continuaban vistiéndose bastantes años después. Sin embargo, su vestimenta no resultaría en absoluto anticuada, gracias al tipo de tela y sobre todo al espléndido color azul con el que estaba confeccionada. De los once elementos que se conservan de su traje, hemos propuesto función exacta para seis de ellos, aproximándonos a la recomposición de la forma de la saya y del manto con los que Alfonso VIII fue enterrado en el monasterio de Las Huelgas en 1214.

51 Sobre insignias, simbología, imagen y atributos regios, véase Percy Ernst Schramm, *Las insignias de la realeza de la Edad Media española*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960; Fernando Galván Freile, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, León, Universidad de León, 1997, pp. 52-72; Isidro G. Bango Torviso, «De las insignias reales en la España medieval», en *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2001, pp. 59-66; ídem, «La imagen pública de la realeza bajo el reinado de Alfonso X. Breves apostillas sobre "regalia

insignia" y actuaciones protocolarias», *Alcanate*, VII (2010-2011), pp. 13-42.

52 «y del mismo modo que hoy día los reyes ostentan la insigne vestidura de púrpura como símbolo de la dignidad regia». *Etimologías*, VII, 2, 2-3; véase san Isidoro de Sevilla, *Etimologías I, Libros I-X*, edición de José Oroz Reta, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, p. 633.

53 Es la Partida II, Título V, Ley V, véase Alfonso X 1972, II, pp. 28-29.



# CRISTO SERVIDO POR LOS ÁNGELES DE PABLO DE CÉSPEDES Y LOS ORÍGENES DEL PRIMER NATURALISMO

BENITO NAVARRETE PRIETO Y PEDRO MANUEL MARTÍNEZ LARA<sup>1</sup>  
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ Y UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Desde que Francisco Pacheco (1564-1644) destacara la obra *Cristo servido por los ángeles*, pintada por Pablo de Céspedes (1538-1608) para el refectorio de la Casa Profesa de los jesuitas en Sevilla [figs. 1 y 2], subrayando la valentía de la historia y relacionándola con la que el propio Pacheco realizó en 1616 para el convento de San Clemente de la misma ciudad [fig. 11], varios autores han insistido en la importancia de la primera dándola siempre por perdida. Sería Enrique Lafuente Ferrari<sup>2</sup> quien, en un artículo pionero, hablara de los antecedentes del tema iconográfico de la refacción en el desierto —directamente inspirado por el Evangelio de san Mateo (4, 1-2)—, en el que los ángeles se aparecen a Cristo y le sirven tras cuarenta días de ayuno y tentaciones en el desierto. Lafuente Ferrari vinculaba este asunto con los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, especialmente con la parte en la que se tratan «Los misterios de la Vida de Cristo»; el tercer punto de la meditación del apartado correspondiente a la tentación en el desierto está dedicado exclusivamente a describir cómo «vinieron los ángeles y le servían».

Los jesuitas son, por tanto, los auténticos responsables de introducir este tema en la pintura sevillana,

propiciando el ambiente necesario para inspirar la reconstrucción de la escena y todo lo que conlleva de verdad sagrada y de «realidad», y potenciando las connotaciones sensoriales que debía tener el asunto. Nadie mejor para escenificar el pasaje que un artista como Pablo de Céspedes<sup>3</sup>, que tenía prestigio y autoridad doctrinal y que había consolidado su fama por su estancia en Italia. Céspedes pintó la escena para colocarla en la Casa Profesa, concretamente en el refectorio, el lugar destinado tradicionalmente a *La Última Cena*. Este cambio de tema en un lugar tan significativo, eliminando las connotaciones dramáticas del anterior, presentaba la oportunidad de recrear las habilidades y cualidades del artista para convertir el asunto en un alarde de realidad y cotidianeidad, aspectos claves en el surgimiento del primer naturalismo.

En el caso de Sevilla, no es casualidad que los jesuitas fueran los autores intelectuales y doctrinales, pues no puede olvidarse que en 1604 la orden encargó a Juan de Roelas (h. 1570-1625) el asunto principal del altar mayor de su iglesia, obra avanzada en la corriente naturalista y en la vanguardia pictórica<sup>4</sup>. La importancia del lienzo de Céspedes para la pintura andaluza se pone de relieve en su

<sup>1</sup> La autoría de este artículo desde la página 35 a la 45, en las que se traza el estudio historiográfico, histórico-artístico, autoría y análisis estilístico de la pintura, corresponde a Benito Navarrete Prieto. Desde la página 45 a la 50, donde se aborda la historia material del lienzo, se debe a Pedro Manuel Martínez Lara.

<sup>2</sup> Enrique Lafuente Ferrari, «La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 39 (1937), pp. 235-258.

<sup>3</sup> Los trabajos publicados más actualizados que abordan a Céspedes de forma genérica son: Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo*.

*Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1993; Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, Córdoba, Diputación Provincial, 1998; Patricia Díaz Cayeros, «Pablo de Céspedes entre Italia y España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76 (2000), pp. 5-60; y Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 266-271.

<sup>4</sup> Para entender la importancia de Céspedes y Roelas en el tránsito al primer naturalismo véase Benito Navarrete Prieto, «La aportación de

Fig. 1 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)

capacidad de influencia en el espacio y en el tiempo desde el momento de su realización: Francisco Pacheco fue su primer seguidor. A las palabras que Pacheco le dedica en *El arte de la pintura*, donde dice que está pintada «con valentía»<sup>5</sup>, hay que sumar el elogio a Céspedes en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, donde vuelve a citar la obra y señala la noticia —que ha pasado inadvertida para la crítica, a pesar de su interés— de que Céspedes se había basado para la obra en un Salvador de medio cuerpo que había estudiado en Italia y traído de allí, especificando que se trataba de la más bella cabeza que había visto de este artista<sup>6</sup>.

A pesar de su trascendencia, el monumental lienzo se había dado por perdido desde que fuera trasladado de la Casa Profesa al Salón Bajo del Real Alcázar de Sevilla, donde lo cita Juan Agustín Ceán Bermúdez y lo inventaría Manuel Gómez Imaz, como más adelante relataremos. Inexplicablemente, a pesar de las sucesivas citas de la obra, nadie hasta ahora la había puesto en relación con la pintura propiedad de Patrimonio Nacional, que hoy se conserva en el Palacio Real de Madrid; recientemente hemos planteado tal posibilidad con motivo de la exposición «Velázquez» de París<sup>7</sup>. El hecho significativo es que distintos investigadores han estudiado la pintura del Palacio Real y han resaltado siempre tanto la importancia de su iconografía como su influencia en Pacheco, aunque asignaban su autoría a artistas alejados del espectro de Pablo de Céspedes, quien, formado en la Universidad de Alcalá, tras una estancia en Italia, fue nombrado racionero de la catedral de Córdoba en septiembre de 1577, año de su regreso desde Roma, ciudad a la que volvería en una segunda estancia. En 1585 estaba ya

plenamente integrado en la vida intelectual y humanista hispalense, y en 1587 trabajó para el monasterio de Guadalupe, que conserva obra suya<sup>8</sup>, mientras intercalaba estancias entre Córdoba, donde tuvo una gran actividad, y Sevilla, a partir de 1592, para pintar en la Sala Capitular de la catedral hispalense. Falleció en Córdoba en 1608<sup>9</sup>.

El primero que puso su mirada sobre la pintura y la rescató para la historiografía fue el marqués de Lozoya<sup>10</sup>, quien la encuadró en el ámbito zurbaranesco, destacó la figura de Cristo y señaló que respondía al tipo preferido del pintor, que también gustaba de esparcir flores; subrayó además los aspectos de naturaleza muerta, inéditos hasta ese momento en la pintura española. Por la misma época, María Luisa Caturla<sup>11</sup> veía en ella la mano del maestro de Francisco de Zurbarán (1598-1664), el desconocido Pedro Díaz de Villanueva, pero ninguno de los autores estableció una relación entre esta pintura y la de Céspedes; ni siquiera citaban la aportación de Lafuente Ferrari<sup>12</sup>. Probablemente los aspectos claroscuristas de la pintura y su composición ordenada, excesivamente equilibrada, hicieron ver a la insigne zurbaranista estas relaciones, sin que realmente hubiera una justificación de peso para argumentar la atribución, dada la inexistencia de pinturas conocidas del maestro de Zurbarán. Sin embargo, sin pretenderlo, la historiadora establecía un nexo que inexorablemente nos lleva a la pintura cordobesa, ya que en el mismo artículo asignaba también a Pedro Díaz de Villanueva la *Última comunión de san Buenaventura*<sup>13</sup>, una obra conservada en el Palazzo Bianco de Génova y que, a nuestro entender, es de mano de Juan Luis Zambrano (1598-1639), precisamente uno de los primeros discípulos y receptores del estilo de

Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla: Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo», en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado; Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 247-254.

- 5 Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 639.
- 6 Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, h. 1580-1644, manuscrito. Madrid, Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, signatura M6-1, inventario 15654; y e ídem, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, prólogo de Diego Angulo, Madrid, Previsión Española-Turner, 1983, pp. 265-266, con anotaciones de María de los Santos García Felguera.
- 7 Benito Navarrete Prieto, «Aux origines du naturalisme espagnol», en Guillaume Kientz (dir.), *Velázquez* [cat. exp. París, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, del 25 de marzo al 13 de julio de 2015], París, Réunion des Musées Nationaux-Louvre éditions, 2015, pp. 48-57 (p. 51, fig. III, 43).
- 8 Alfonso E. Pérez Sánchez, «Céspedes de Guadalupe», *Archivo Español de Arte*, XLIV, 175 (1971), pp. 338-341; y Antonio Garrido Hidalgo, «El retablo de la capilla de Santa Ana en Guadalupe», *Guadalupe* (1992), pp. 16-19.

9 Para la reconstrucción de su perfil biográfico y personalidad, documentando la segunda estancia en Roma, véase Pedro Manuel Martínez Lara, *Pablo de Céspedes. Estudio de los procesos de producción y asimilación entre Italia y España, entre el Renacimiento y el Barroco*, 2 vols., tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 4 de octubre de 2012, I, p. 167.

10 Marqués de Lozoya, «Zurbarán y lo zurbaranesco en las colecciones del Patrimonio Nacional», *Goya*, 64-65 (1965), pp. 214-217, reproducido en la p. 216.

11 María Luisa Caturla, «Vida y evolución artística de Zurbarán», en *Exposición Zurbarán en el III centenario de su muerte* [cat. exp. Madrid, Casón del Buen Retiro, de noviembre de 1964 a febrero de 1965], Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1964, pp. 15-57 (p. 16).

12 Entre los escasos autores que han citado el trabajo de Lafuente Ferrari, aunque también dando el lienzo de Céspedes por perdido, véase Bonaventura Bassegoda i Hugas en Pacheco 1990, p. 639, nota 16; y Antonio Urquizar Herrera, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, p. 94, nota 166.

13 Génova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Bianco, inv. PB 229; óleo sobre lienzo, 293 x 311 cm.



Fig. 2 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles*, h. 1600, óleo sobre lienzo, 290 x 320 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10010252. Palacio Real de Madrid



Fig. 3 Atribuible a Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles*, h. 1600, lápiz negro, pluma y aguada parda sobre papel verjurado, pegado a un segundo soporte, 225 x 298 mm. París, colección particular

Céspedes en la pintura cordobesa del primer naturalismo. Quizás sea esta relación estilística la que hizo que, hace unos años, la pintura del Palacio Real que nos ocupa se atribuyera precisamente a Zurbarán<sup>14</sup>, lo que la situaba en la órbita de la pintura cordobesa. Aunque no la identificaba con la obra mencionada en las fuentes, se trata de la aproximación más certera al ámbito de Céspedes hasta nuestra reciente atribución.

Los vínculos equívocos de la obra con la estela de Zurbarán han hecho incluso que algunos autores como

Juan Miguel Serrera se plantearan si el lienzo podía encontrarse también dentro del catálogo del poco conocido Maestro de San Hermenegildo por esas formas que han recordado su filiación con lo zurbaranesco y que han hecho que incluso Peter Cherry y Enrique Valdivieso lo sitúen en esta órbita debido a su relación con las figuras femeninas del *Martirio de san Hermenegildo* de la iglesia sevillana del mismo nombre de Sevilla<sup>15</sup> y que ahora habría que replantear como de Céspedes realmente. Todas estas oscilaciones atributivas, siempre en el ámbito de lo zurbaranesco, han

<sup>14</sup> Esta atribución fue realizada en una nota a pie de página por José María Palencia Cerezo, «La estela de Zurbarán en la pintura barroca cordobesa», *Goya*, 275 (2000), pp. 67-80 (p. 80, nota 16).

<sup>15</sup> Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 31, nota 23, lám. V; y Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2003, pp. 58-59.

desviado —a nuestro entender— la atención y han impedido encontrar a su verdadero autor, que hay que situar al menos veinte años antes, por lo que constituye a todas luces un claro ejemplo de la temprana introducción del naturalismo en la pintura española; se trata, probablemente, del ejemplo más importante que conservamos.

Creemos que la explicación para que no se estableciera una relación directa entre la pintura de Patrimonio Nacional y la de Céspedes que mencionan las fuentes reside en un elemento aportado en el artículo de Lafuente Ferrari y que, a nuestro juicio, también ha contribuido a desviar completamente la atención de los historiadores. Se trata de un dibujo a pluma del racionero que perteneció a la Colección Boix —hoy se encuentra en una colección particular de Nueva York— en el que tres ángeles alados presentan sus ofrendas. Lafuente Ferrari lo consideraba en parte preparatorio para un fragmento de este cuadro que daba por perdido<sup>16</sup>. Incluso recientemente, Priscilla Muller<sup>17</sup> volvía a insistir en esta idea que alejaba una vez más el camino para llegar hasta la pintura objeto de nuestro estudio, a pesar de que esos ángeles no se relacionan en absoluto con la pintura que se conserva en Patrimonio Nacional, ya que pertenece a un momento creativo anterior más vinculado con la órbita de Federico Zuccaro (h. 1541-1609). En cambio, en una colección particular parisina hemos localizado un dibujo [fig. 3] que creemos directamente relacionado con el proceso creativo de la pintura de Céspedes del Palacio Real y que arroja nueva luz sobre la importancia de la composición y de los elementos que desde el principio se fijan como claves en ella. Se trata de una hoja en la que el asunto ha sido primeramente esbozado con lápiz negro, y posteriormente con pluma y aguada de tinta parda, y en el que se advierten incluso, en la parte derecha, los trazos de la cuadrícula del lápiz, pegada a un segundo soporte. No podemos asegurar que se trate de un dibujo preparatorio para la pintura del Palacio Real, pero se debe tener en cuenta como antecedente o consecuente directo del lienzo de Céspedes, ya que comparte con él dos aspectos claves para la conformación de esta iconografía: la posición de la figura de Cristo, de medio cuerpo, y la mesa con el mantel y el bodegón, con detalles que redundan en un aspecto clave para la pintura y para su autor, el auténtico



Fig. 4 Pablo de Céspedes, *La Última Cena* (detalle del bodegón), h. 1586, óleo sobre lienzo, 266 x 409 cm. Catedral de Córdoba

introducción de aspectos que inciden en la sensibilidad hacia la naturaleza muerta. Es este el auténtico valor de esta pintura, muy elogiada por las fuentes, entre las que destaca el juicio de Antonio Palomino, que la sitúa en el refectorio de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla para a continuación describir las cualidades de su autor: «observantísimo en el dibujo, puntual en la anatomía, diligente en la expresión, firme en el claro, y obscuro, solícito en la perspectiva, gracioso en la fisonomía, y excelente en el colorido y relieve; en que parece le bebió el gusto al gran Corezo»<sup>18</sup>.

Es significativo resaltar que cuando la pintura se encontraba ya en el Alcázar de Sevilla para instrucción y goce estético de los interesados, Francisco Bruna la menciona en una de sus oraciones mostrando el gusto por su naturalismo al destacar de ella «la dulzura del colorido, la corrección del dibujo, la imitación de la naturaleza y la variedad en los semblantes y trajes de los personajes»<sup>19</sup>.

Todos estos aspectos se aprecian en la pintura de Céspedes, que significó para la pintura sevillana una auténtica revolución, iconográfica y estilística, al optar por una vía de

16 Lafuente Ferrari 1937, pp. 249 y 250. Sobre esta idea también ha insistido Bassegoda, en Pacheco 1990, p. 639.

17 Priscilla Muller, *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America. Del Siglo de Oro a Goya* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, del 5 de diciembre de 2006 al 4 de marzo de 2007], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 39-42.

18 Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 825.

19 Para el juicio estético de las oraciones de Bruna y la referencia a Céspedes, véase Álvaro Cabezas García, *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*, Sevilla, Estípite Ediciones, 2012, p. 81.

conocimiento sensitiva inédita hasta el momento: nos referimos al triunfo de la verosimilitud. El racionero había abordado temas similares en su famosa *Última Cena* de la catedral de Córdoba, pintura muy anterior (h. 1586-1590) e inmersa en la retórica manierista y en las recetas aprendidas de los Zuccaro. No obstante, en esta pintura cordobesa se advierte algo que va a ser clave para la evolución de su obra posterior, la atención a los objetos de bodegón [fig. 4]. De hecho, Céspedes es el auténtico responsable, en el quicio del 1600, del nacimiento de este género en la pintura andaluza junto a Juan Sánchez Cotán (1560-1627) y Blas de Ledesma (doc. 1597-1618). Por la misma época también destacó Antonio Mohedano (h. 1563-1626), tal y como mencionan las fuentes y el propio Pacheco, que señaló expresamente a Céspedes en este género<sup>20</sup>. Tanto la gran jarra de primer término como las tazas, platos, naranjas y limones esparcidos sobre el mantel blanco indican una preocupación por estos detalles y una maestría a la hora de pintarlos que era completamente ajena a la pintura española hasta la fecha; para percibirlos habría que esperar a *Lázaro y el rico Epulón*, obra de Alonso Vázquez (h. 1564-1608), pintada poco después —entre 1595 y 1598— y recientemente reencontrada por Cherry en una colección madrileña<sup>21</sup>. Es precisamente en estas fechas, y con estos antecedentes, cuando el racionero idea y construye el lienzo que se va a constituir en auténtico manifiesto del primer naturalismo en Sevilla. Céspedes sitúa a los ocho ángeles rodeando a la figura de Cristo que, con la mirada dirigida a los cielos y las manos abiertas, centra la composición detrás de una mesa llena de platos en los que se adivinan cerezas, un bernegal, dos pescados, un melón, panes, servilletas, un cuchillo y limones enteros y a medio cortar. Las flores colocadas sobre la mesa le confieren un aspecto sagrado, ya que son la alegoría de la pureza y la virginidad. Sobre el rompimiento de gloria, un conjunto de cinco ángeles esparce también flores, que los querubines de la izquierda sacan de un cesto de mimbre. Los ocho ángeles de la parte inferior portan diferentes enseres, bandejas con dulces y flores; los más destacados son los que aparecen sedentes, en los extremos, y portan sendos instrumentos musicales: una viola de gamba el de la derecha y un arpa el de la izquierda. Y aquí es donde Céspedes comienza a emplear las fuentes grabadas que



Fig. 5 Johan Sadeler, *El rey David tocando el arpa* (detalle del ángel que toca la viola de gamba), h. 1590-1600, estampa calcográfica

Fig. 6 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)

se solían utilizar en la pintura andaluza del momento: para el ángel de la derecha, con la viola, recurre a la estampa de Johan Sadeler *El rey David tocando el arpa*, en la que aparece —precisamente en el rompimiento, a la derecha— la misma figura de ángel tocando la viola de gamba y mirando de perfil<sup>22</sup> [figs. 5 y 6]. En cuanto a la figura de Cristo, en cuyo semblante advertimos una suavidad evidente y esa huella correggiesca que menciona la crítica desde el siglo XIX como un elemento propio de su estilo, hay que vincularla

<sup>20</sup> Sobre este aspecto y el desarrollo de la pintura de guirnaldas, grutescos y frutas, véase Cherry 1999, p. 30.

<sup>21</sup> Para la reaparición de esta pintura y la publicación a color de la misma, véase Peter Cherry (dir.), *In the Presence of Things. Four Centuries of European Still-life Painting* [cat. exp. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian,

del 12 de febrero al 2 de mayo de 2010], Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2010, I, pp. 15-16. Posteriormente véase Navarrete Prieto 2015, p. 51, fig. 42.

<sup>22</sup> Isabelle de Ramaix, *The Illustrated Bartsch, 70, Part 1 (Supplement). Johan Sadeler I*, Nueva York, Abaris Books, 1999, p. 122.





Fig. 7 Pablo de Céspedes, *Busto de Cristo*, 1600-1602, óleo sobre tabla, 45 x 30 cm (óvalo). Córdoba, ático del retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Córdoba

con el testimonio de Pacheco, quien señaló que la había pintado basándose en el modelo de un Salvador de medio cuerpo que había traído de Italia o visto allí. Probablemente se refería a una copia realizada por Céspedes y traída como futura fuente de inspiración. Desgraciadamente desconocemos cómo era esta pintura, pero podemos establecer una relación directa entre la figura de ese Cristo, el que aparece en el ático del retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Córdoba<sup>23</sup> [fig. 7], y el de la pintura de Patrimonio Nacional [fig. 8]. Si las comparamos, vemos la finura y suavidad de unos rasgos en los que predominan los volúmenes nítidos, así como el dibujo preciso que apareció con toda claridad tras la limpieza del óvalo de la catedral cordobesa y que lo relaciona directamente con el del Cristo de *La aparición de la Trinidad a san Ignacio de Loyola*, una obra que Céspedes pintó también para la Casa Profesa y que hoy se conserva en el paraninfo de la Universidad de Sevilla<sup>24</sup>. Esta pintura, realizada hacia 1600, es clave para entender el paso tan importante que ha dado el racionero en la naturalización de las formas. En sus obras siempre se advierte la huella del paisaje flamenco. Las masas arbóreas de hojas verdes que se adivinan en el fondo

<sup>23</sup> Esta pintura fue atribuida a Céspedes por Martínez Lara 2012, II, pp. 604-605, cat. 30.

<sup>24</sup> Sevilla, paraninfo de la Universidad de Sevilla: óleo sobre lienzo, 335 x 215 cm.

Fig. 8 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)





Fig. 9 Pablo de Céspedes, *Alegoría de la Inocencia*, 1592, fresco, 47 x 167 cm. Sala Capitular de la catedral de Sevilla



Fig. 10 Pablo de Céspedes, *Alegoría de la Justicia*, 1592, fresco, 47 x 167 cm. Sala Capitular de la catedral de Sevilla

de esta pintura, tras la figura de san Ignacio, nos indican —junto a las que se ven en el fondo del cuadro de Patrimonio Nacional— la atención del artista a estos detalles, los que menos evolucionaron, curiosamente, en su pintura, pues aparecen casi idénticos en pinturas anteriores para la catedral cordobesa, por ejemplo, en *Elías reconfortado por el ángel* y en *Sansón sacando un panal de miel de la boca del león*<sup>25</sup>, de hacia 1595. En cambio, sí advertimos una clara evolución en las figuras femeninas que, partiendo de modelos similares, se naturalizan y hacen mucho más reales en un desarrollo crucial para la pintura española, el paso de las formas del manierismo reformado a las del naturalismo. Es lo que ocurre con las alegorías pintadas en 1592 para la Sala Capitular de la catedral de Sevilla. En la *Alegoría de la Inocencia* [fig. 9], por ejemplo, se advierte que el tipo físico de la figura femenina es similar al del semblante del ángel que porta una bandeja con dulces en *Cristo servido por los ángeles*. Lo mismo podemos decir del tipo de ángel que acompaña a la alegoría, muy similar en su anatomía y cabeza a los que se pueden ver esparciendo flores en el rompimiento de gloria de la pintura ahora redescubierta. También las figuras centrales de la *Alegoría de la Justicia* [fig. 10] quedan flanqueadas por dos querubines semejantes a los de la pintura del Palacio Real, por lo que no tenemos muchas dudas de la paternidad de la misma. Un asunto importante que sí han tratado los autores que

se han acercado a la pintura del Palacio Real es su comparación ineludible con la que Pacheco pintó para el convento de San Clemente, que hoy se conserva en el Musée Goya de Castres [fig. 11]. De hecho, una no se entendería sin la otra. Es evidente que el maestro de Diego Velázquez realizó su pintura bajo la influencia y la admiración de la del racionero, como él mismo confesó en su *Arte de la pintura* y como delata la comparación de ambos lienzos (deberían reunirse alguna vez en exposición temporal, pues explican mucho del surgimiento del género del bodegón). Sin embargo, la composición armónica, equilibrada y ordenada de la pintura de Céspedes se complica mucho dieciséis años después. La mesa horizontal se convierte en vertical en un alarde de disposición perspectiva y separa a los ángeles músicos, que se colocan juntos, a la izquierda, de los que portan alimentos, agua y vino, que aparecen a la derecha en diferentes actitudes. Se añade, además, en el extremo derecho de la pintura, la figura de san Juan Bautista arrodillado en el desierto. Sin embargo, hay un detalle relativo a la concepción o idea formal que se mantiene en ambas obras: el cesto con flores que sostiene uno de los ángeles de la izquierda y del que va dejando caer las flores. Pacheco incorpora, además, en el extremo derecho unos ángeles que traen las viandas, en platos, desde el cielo. En la forma, en el volumen y en el carácter escultural de las figuras es donde vemos la gran aportación de Céspedes, que en torno al

25. Ambas, óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm.



Fig. 11 Francisco Pacheco, *Cristo servido por los ángeles en el desierto*, 1616, óleo sobre lienzo, 268 x 418 cm. Castres, Musée Goya, inv. 93-1-1

año 1600 ya es más moderno y naturalista que Pacheco años después. La incidencia de este lienzo y sus modelos en la pintura cordobesa y sevillana no se hizo esperar, pues muchas de las formas de Juan Luis Zambrano parten de aquí, ya que fue discípulo directo de Céspedes, e incluso los cacharros cerámicos, formas de cristal o el bernegal de plata dorada que porta uno de los ángeles del extremo izquierdo de la composición se advierten sin dificultad en algunas de las naturalezas muertas de Zurbarán. Esto explicaría que la personalidad del denominado por Serrera como Maestro de San Hermenegildo pudiera ser realmente la del propio Céspedes a la luz de lo aquí aportado.

La historia material de la obra desde su realización hasta su llegada definitiva a su ubicación actual es compleja y está repleta de las vicisitudes comunes a algunas obras que han sufrido, por diferentes causas, un largo peregrinar, responsable en buena medida de la pérdida de su rastro y origen.

No obstante, esa historia material cobra en ocasiones tanta importancia como la pieza. Reconstruir el relato de la deriva de las manifestaciones artísticas ofrece en muchas ocasiones conocimientos de interés esencial para la historia del arte, especialmente cuando, como es frecuente, la pieza se retira de su emplazamiento y experimenta trasiegos y cambios de uso y función. Hemos intentado reconstruir, ordenar e iluminar los avatares históricos que han configurado, a lo largo de algo más de cuatro siglos, el relato de esta pintura que fue separada de su lugar original y que hasta muy recientemente se creía perdida. Pacheco ya refirió en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* que Céspedes había pintado para los jesuitas de Sevilla un gran lienzo con el tema de Cristo servido por los ángeles y que la obra se colocó en el refectorio de la Casa Profesa, establecimiento del que hoy solo queda la iglesia de la Anunciación. Esta referencia, ya clásica, se da como absolutamente cierta y es la que ha

seguido toda la historiografía posterior, si bien la bibliografía y la documentación consultadas no han ofrecido más alusiones a esta pieza que no deriven del testimonio de Pacheco.

Tradicionalmente se ha puesto de manifiesto la cercanía de Pablo de Céspedes con la orden ignaciana. De hecho, se han podido documentar las relaciones artísticas que mantuvo con los establecimientos de la orden en Córdoba y Sevilla, así como el trato intelectual y humanístico con destacados miembros de la orden, incluso la amistad con alguno de ellos. Nada extraño, puesto que, a la importancia y auge a todos los niveles, especialmente el artístico, que la orden mantuvo durante el período de actividad de Céspedes, se unen objetivos y presupuestos humanísticos y estéticos comunes. Esto permitió que las obras artísticas de Céspedes, así como otras cuestiones relacionadas con el desarrollo de su actividad teórica y humanística, encajasen perfectamente con las necesidades de los jesuitas. Sin duda la principal de todas es el retablo mayor (1590-1594), realizado para la iglesia del colegio de Santa Catalina de Córdoba —el colegio contaba con una serie de pinturas sobre la vida de su santa titular—, del que no se conserva prácticamente nada<sup>26</sup>. La relación con los jesuitas se pudo iniciar durante el período romano del cordobés, pero se consolidaría precisamente a propósito de esta obra, de la que seguramente arranca el conocimiento de su arte por parte de los jesuitas de la provincia bética y, en consecuencia, de los establecidos en Sevilla. Pueden establecerse muchas teorías acerca de las relaciones personales del racionero con determinadas personalidades de la orden. Sea como fuere, el hecho es que se conoce que Céspedes realizó al menos dos grandes lienzos para la Casa Profesa de Sevilla, el que ocupa la atención de estas líneas y la *Aparición de la Santísima Trinidad a san Ignacio*,

también conocido como *La visión de la Storta*, ya mencionado<sup>27</sup>. La fecha de la intervención de Céspedes no ha podido concretarse aún, si bien no parece anterior a 1590, fecha de la primera aparición documentada de Céspedes en la capital hispalense<sup>28</sup>. No obstante, a partir de esa fecha, y hasta su muerte en 1608, la presencia del racionero en Sevilla fue muy frecuente<sup>29</sup>.

Nada hace pensar que, una vez instalada en el refectorio de la Casa Profesa de Sevilla, la obra mudase su ubicación hasta los sucesos posteriores a la pragmática sanción de 1767 y a la subsiguiente expulsión de la orden con la enajenación de todos sus bienes. Para arbitrar primero la incautación y después el destino del inmenso patrimonio material de la orden, la administración ilustrada puso en marcha toda una serie de mecanismos para liquidar unas piezas y para conservar y dar el mejor uso posible a las que merecieran permanecer bajo el control del Estado. En el caso sevillano sería Pablo de Olavide, asistente de la ciudad, quien se encargaría de liderar el equipo de «inteligentes» que decidiría el destino de las piezas. Antonio Ponz da nota particular sobre su destino cuando señala que «algunas pinturas del Refectorio, y Claustro [de la Casa Profesa] se trasladaron para servir en el Estudio de las Artes en Sevilla»<sup>30</sup>. El académico se refiere a la por entonces aún joven Real Escuela de las tres Nobles Artes de Sevilla, cuyas sede y aulas de aprendizaje estaban ubicadas en los Reales Alcázares; existe la certeza de que el *Cristo servido por los ángeles* de Céspedes pasó por allí, pues en ese lugar lo vieron —y así lo dejaron por escrito— Ceán Bermúdez y el conde de Maule<sup>31</sup>. De igual modo, se conoce el lugar exacto que ocupaba, puesto que Francisco de Bruna, en una de sus oraciones apologéticas para los momentos iniciales de la Real Escuela hace referencia a la obra colgada en la estancia donde se llevaba a cabo

26 Este retablo fue encargado por el obispo Francisco Pacheco y contenía ocho lienzos de grandes proporciones que fue apreciado por los tratadistas Francisco Pacheco y Antonio Palomino. También dejó huella en la obra de Juan de Butrón y Antonio Ponz, entre otros. Cfr. Pacheco 1990, p. 314; Palomino 1947, p. 823; Juan de Butrón, *Discursos apologeticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura; que es liberal, de todos los derechos, no inferior a las siete que comúnmente se reciben*, Madrid, Luis Sánchez, 1626, fol. 98v; y Antonio Ponz, *Viage de España* (18 vols., Madrid, Joachin Ibarra [Viuda de Ibarra], 1772-1794), ed. facs. Madrid, Atlas, 1972, XVII, p. 59. Sobre el proceso del retablo cordobés, véase Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Institutum Historicum S.I., 1967, p. 122.

27 Pacheco 1990, p. 705 y 709; y Teodoro Falcón et al., *Universidad de Sevilla: Patrimonio monumental y artístico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, pp. 138-139.

28 José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística* (3 vols., Sevilla, Oficina Tipográfica de los Sres. Gironés y Orduña, 1889-1892), ed. facs.

Sevilla, El Monte, 1984, II, p. 392, nota 1; cfr. Álvaro Recio Mir, *Sacrum Senatvm. Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 172, nota 330; y Pedro Martínez Lara, «Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 46 (2015), pp. 15-31.

29 En efecto, a Céspedes se le echaba en falta en el cabildo cordobés, que constantemente le conminaba a regresar de Sevilla; lo mismo sucedió con otros acreedores, como los padres del colegio jesuita de Córdoba, a quienes les costó una buena suma que el racionero les terminase el retablo de la iglesia. Cfr. Rodríguez G. de Ceballos 1967, p. 122, nota 28.

30 Ponz (1772-1794) 1972, IX, p. 87.

31 Véanse Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols., Madrid, Real Academia de San Fernando, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, I, p. 324; y Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, *Viage de España, Francia e Italia*, 14 vols., Madrid, Imprenta de Sancha, 1806-1813, XIV (1813), p. 240.

su discurso, conocida en la actualidad como Cuarto del Almirante<sup>32</sup>. Este sería el último emplazamiento sevillano de la obra.

El 1 de febrero de 1810 la ciudad de Sevilla capituló ante las tropas napoleónicas y menos de un año antes, concretamente el 21 de agosto, la *Gazeta de Madrid* había publicado un decreto firmado por el «Gobierno intruso»<sup>33</sup> por el que se suprimían todas las órdenes religiosas del reino, incautando el Gobierno todos los bienes. Mucho es lo que se ha escrito sobre este proceso en el que, aparte de la implantación de políticas liberales derivadas de la Revolución Francesa, existe un importante trasfondo artístico. Es conocido el furor que despertaba la pintura española entre los ilustrados del resto de Europa, especialmente británicos y franceses. Algunos de estos últimos aprovecharon la invasión de España para apropiarse de una ingente cantidad de obras de arte, unas veces usando leyes promulgadas por el gobierno invasor y otras sencillamente a partir del pillaje y el botín de guerra. En este punto, se sabe que Dominique Vivant, barón de Denon, a la sazón director general de los museos de Francia, vino expresamente a España a finales del mes de noviembre de 1808 para «recolectar» obras con destino al gran museo de Napoleón que se planeaba abrir en París<sup>34</sup>. Como consecuencia de esta iniciativa se desarrolló en el país toda una serie de acontecimientos sin los que hoy no se puede entender la historia de los museos en España ni la de su relación con la corona y con las instituciones para la enseñanza de las artes dependientes de ella, esto es, las academias. En efecto, uno de los presupuestos mejor consolidados del momento ilustrado con respecto al arte es que las obras artísticas de titularidad pública deben estar al servicio del pueblo, bien como parte de los instrumentos de aprendizaje de las bellas artes o resguardadas en los museos, donde se puedan contemplar y ponderar.

El encargo de Denon pasó a Andrés Francisco Miot, conde de Melito y superintendente general de la casa real

de José I. La intención era que se formase un lote con cincuenta cuadros destinados a engrandecer con lo más granado de la pintura española el museo del emperador. En las gestiones intervinieron también Manuel Romero, ministro de Justicia, Francisco Angulo, ministro de Hacienda, y José Martínez de Hervás, marqués de Almenara y ministro de Interior. El primer lote de cuadros, preparado al parecer por Frédéric Quilliet, *conservateur des tableaux* del rey, no salió con destino a París debido a que algunas obras habían sido extraídas de las colecciones del Palacio Real de Madrid que el rey José quería conservar. Es por esto que el encargo de Denon sería finalmente derivado a una comisión académica formada por Francisco de Goya (1746-1828), Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Manuel Napoli (1758-1831), que no pudo encontrar, entre todo lo incautado en la corte, medio centenar de pinturas decentes para enviar a Napoleón<sup>35</sup>. Esta incapacidad de reunir la ansiada colección artística es la que provocó que se mandase buscar entre los bienes artísticos disponibles en otros puntos del territorio conquistado. La orden se cursó a través del conde de Melito, quien encargó al marqués de Almenara que se trajesen determinados cuadros desde Sevilla<sup>36</sup>.

Unos meses antes se había reunido en el Alcázar hispalense una gran colección con las piezas incautadas en conventos suprimidos, que se unió al bloque inicial procedente de las temporalidades jesuitas. Este gran conjunto de novecientas noventa y nueve piezas aparece citado como *Inventario de las pinturas del palacio y salones del Alcázar pertenecientes a S. M. C. el señor D. José Napoleón (q. D. g.)*, está fechado el 2 de junio de 1810 y lleva la firma de Antonio de Aboza, maestro de obras, y José Miguel Alea, archivero general de la corona, con el visado del general Eusebio Herrera, gobernador del Alcázar, y la supervisión del omnipresente Quilliet. Este interesante documento fue encontrado por José Gestoso décadas más tarde, durante la organización del archivo del Alcázar, y fue publicado

32 Cfr. Cabezas 2012, pp. 81 y 107.

33 *Gazeta de Madrid*, 234 (21 de agosto de 1809), pp. 1043-1044.

34 Ignacio Cano Rivero, «Seville's Artistic Heritage during the French Occupation», en Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* [cat. exp. París, Musée d'Orsay, del 16 de septiembre de 2002 al 12 de enero de 2003; Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, del 4 de marzo al 8 de junio de 2003], Nueva York, The Metropolitan Museum of Art; París, Réunion des Musées Nationaux, 2003, pp. 93-113 (p. 95).

35 El proceso aparece magistralmente detallado en Pedro Beroqui, «Apuntes para la historia del Museo del Prado: Cincuenta cuadros para Napoleón», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 39 (1931), pp. 20-34.

36 Los detalles de toda la gestión fueron descritos por el marqués de Saltillo y más recientemente han sido reordenados por Ignacio Cano Rivero, Francisco Fernández Pardo y Rocío Ferrín Paramio, obras de obligada consulta para el interesado: véanse Miguel Lasso de la Vega, marqués del Saltillo, «El Gobierno intruso y la riqueza artística de Sevilla», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 53 (1926), pp. 41-48; Cano Rivero 2003; Francisco Fernández Pardo, «La liquidación de nuestro tesoro pictórico: cincuenta cuadros para Napoleón y otros "obsequios"», en *Dispersión y destrucción del Patrimonio Histórico español*, 5 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, I (*Guerra de la Independencia*), pp. 237-256 (pp. 240 y ss.); y Rocío Ferrín Paramio, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El museo napoleónico*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla y Patronato del Real Alcázar, 2009.



Fig. 12 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)

años después por Manuel Gómez Imaz<sup>37</sup>. El cuadro de Céspedes aparece de nuevo referido como uno de los «originales de Pablo de Zéspedes: un cuadro de cinco varas de ancho por cuatro de alto, Cristo en el desierto y los ángeles le sirven la mesa»<sup>38</sup>.

La existencia de este registro era de una importancia capital en tanto que permitiría identificar posteriormente las piezas seleccionadas para su traslado a Madrid. Allí pasarían a formar parte del museo real de José Bonaparte o del elenco de obras maestras destinadas al museo parisino de su hermano el emperador. La importancia de este destino justificaría que no se escatimasen medios para garantizar que su traslado no dañase las pinturas. En efecto, el conde de Melito ordenaba a Blas de Aranza, encargado de la prefectura de Sevilla, y al general Herrera que las

obras «se encajonasen artísticamente con el esmero que requieren estas preciosidades»<sup>39</sup>. Se conoce que las obras artísticas —de cuya selección no hay responsable documentado— fueron embaladas por Cristóbal Beltrán, quien al parecer las desclavó de sus bastidores, las emplasteció y las enrolló para guardarlas en tres grandes cajas que no podían abrirse sin el expreso permiso real. Se querían evitar los atropellos y desmanes que cientos de pinturas habían sufrido en la corte a manos de Quilliet y otros colaboradores del rey José<sup>40</sup>.

En 1926 el marqués de Saltillo aporta el listado de los veintiocho cuadros seleccionados para ser trasladados desde Sevilla a Madrid: entre ellos aparece el *Cristo servido por los ángeles*, signado como obra de Pablo de Céspedes. No son pocas las peripecias que cuajan la historia de este

traslado, cuyo primer intento se vio frustrado en diciembre de 1810; una de las carretas quedó inutilizada a pocos kilómetros de Sevilla, lo que obligó a retornar el envío y organizar de nuevo la expedición, que finalmente salió para Madrid el 17 de abril de 1811 y llegó a su destino durante la primera semana del mes siguiente<sup>41</sup>. Al parecer los cajones con las obras enrolladas quedaron depositados en el madrileño convento del Rosario, uno de los almacenes oficiales para los innumerables objetos artísticos incautados. No obstante, y aunque tanto este establecimiento como el otro gran depósito de cuadros —situado en san Francisco el Grande— sufrieron frecuentes expolios y saqueos, se sabe que los cajones procedentes de Sevilla permanecieron prácticamente intactos porque los seleccionadores de obras de Madrid los habían desechado.

En abril de 1813 el avance de la guerra, desfavorable para los franceses, motivó que se acelerase el deseado obsequio de cincuenta obras a Napoleón. Gracias a un documento hallado en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conoce que en ese momento la regia institución era la encargada de la restauración de las obras que formaban parte del listado del obsequio y presentaban un estado de conservación inadecuado. También estaban siendo intervenidas en la Academia otras obras procedentes del convento del Rosario, el lugar en el que se habían almacenado los cuadros traídos desde el Alcázar de Sevilla, aunque solo se hace referencia específica a un par de obras, entre las que no está la de Pablo de Céspedes<sup>42</sup>. No se sabe si quedó enrollada *sine die* o si fue recompuesta en la Academia. Sí es seguro que no está

<sup>37</sup> Manuel Gómez Imaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla, el año de 1810*, Sevilla, E. Rasco, 1896 (1.ª ed.), y Sevilla, M. Carmona, 1917 (2.ª ed.). Recientemente ha vuelto a aparecer transcrito, Ferrín Paramio 2009, pp. 125 y ss.

<sup>38</sup> El número de registro de la pintura es el 149. Ferrín Paramio 2009, p. 270. Este documento también aparece citado por Bassegoda en Pacheco 1990, p. 639, nota 16.

<sup>39</sup> Estos son los términos con los que se expresa Melito en una carta fechada el 4 de octubre de 1810 de la que se da cuenta en Fernández Pardo 2007, I, p. 252.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>41</sup> Saltillo 1926, p. 48. Las peripecias del viaje de los cuadros han sido también desarrolladas por Fernández Pardo y Ferrín, a partir de una carta dirigida por el arabista José Antonio Conde, alto funcionario del Ministerio del Interior, a un francés de apellido Belloc. Véanse Fernández Pardo 2007, I, p. 252; y Ferrín Paramio 2009, pp. 125 y ss.

<sup>42</sup> El documento se encuentra en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, leg. 34-5/1 y al parecer es una instancia de Mariano Salvador Maella dirigida a Pedro Franco, presidente de la Academia, fechada el 24 de abril de 1813 y publicada en Fernández Pardo 2007, I, p. 254.

entre las obras que pasaron a Francia, por lo que parece cierto que permaneció en Madrid.

En este punto se pierde la pista del lienzo creado por Céspedes para el refectorio de los jesuitas de Sevilla, y el nutrido grupo de especialistas que ha estudiado la obra del cordobés no ha podido establecer su paradero hasta ahora<sup>43</sup>.

Gracias al inventario publicado por Gómez Imaz, en el que se especifican las medidas del cuadro de Céspedes (320 x 415 cm aprox.), puede establecerse un primer nexo de coincidencia que sustenta esta afirmación basada en el análisis formal anterior. La pintura conservada en la zona del Palacio Real de Madrid denominada «furreria de la reina Cristina» presenta hoy unas dimensiones (290 x 320 cm) claramente inferiores a las que relata el inventario de 1810. Actualmente, el cuadro aparece atribuido a Juan Luis Zambrano en el inventario de Patrimonio Nacional<sup>44</sup>. No obstante, tanto Peter Cherry como Enrique Valdivieso, como hemos visto, habían atribuido la pintura a un seguidor de Zurbarán relacionado con el Maestro de San Hermenegildo.

Para la identificación de esta pintura del Palacio Real con la obra perdida de Céspedes se ha localizado en el Archivo General de Palacio toda una serie de datos que permiten sustentarla y darla como segura. La pista del cuadro se perdía en el almacén del convento del Rosario de Madrid, de donde posiblemente pasase a la Real Academia de San Fernando de Madrid, o bien, como se relata en uno de los documentos del traslado desde Sevilla, pasase a

manos del rey José, una vez descartada la posibilidad de su envío a París, para que le diera el uso que quisiera<sup>45</sup>. Se sabe, además, que el trasiego de obras entre el Palacio Real y la sede de la Academia fue constante y abundante en los años que van de 1808 a 1814, por lo que la obra bien pudiera haber pasado a la real residencia en una fecha indeterminada, si bien los datos aportados por los inventarios disponibles de la Academia no permiten fijar la presencia del lienzo en aquella institución. La referencia certera de mayor antigüedad entre los diferentes registros conservados en palacio es de 1874, donde el lienzo aparece con los números 3 y 224 —numeración anterior— y coincide con las medidas actuales (280 x 320 cm)<sup>46</sup>. Pese a que transcurren seis décadas sin noticias de la pintura, puede concluirse, con absoluta seguridad, que se trata de la obra de Céspedes, pues la única discordancia en los datos es la diferencia de medidas entre la obra que refiere el inventario del Alcázar en 1810 y la que ahora se contempla. Esta discrepancia se debe a que el lienzo se dañó durante el traslado, como ocurrió con tantos otros, y se recortó al colocarlo en el nuevo bastidor y restaurarlo. Esta circunstancia resulta evidente, sobre todo, en las figuras de los ángeles de los extremos, cortadas en el actual enmarque. Este hecho termina por refrendar en términos absolutos la suposición de que se trata de la obra de Céspedes y permite reconstruir casi completamente el periplo material de esta pieza clave para la historia de la pintura en Sevilla tanto desde el punto de vista iconográfico como formal.

Fig. 13 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)

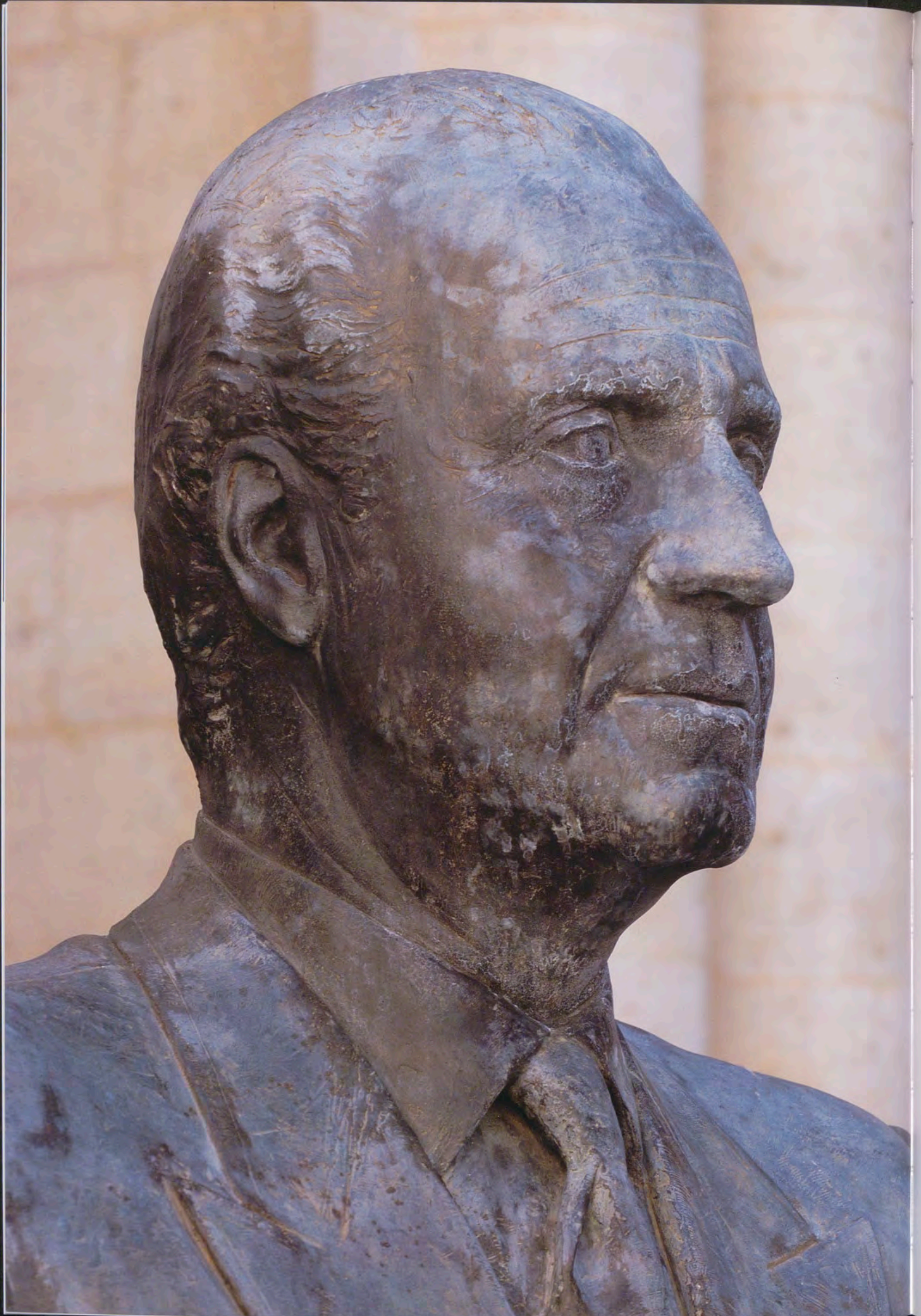
43 Navarrete Prieto 2015, pp. 48-57, fig. III, 43.

44 Así figura en la base de datos Goya de Patrimonio Nacional, ref. BMP289P (consultada el 10 de julio de 2015). Esta atribución procede de Palencia Cerezo 2000, p. 80, nota 16.

45 El documento que aporta esta información es la ya referida carta de José Antonio Conde. Véanse Fernández Pardo 2007, I, p. 252; y Ferrín Paramio 2009, pp. 125 y ss.

46 La referencia se encuentra en el inventario denominado «Relación de cuadros existentes en el Real Palacio de Madrid que aparecen en el inventario general formado por la Dirección General del Real Patrimonio en 5 de abril de 1874»; se trata de una copia mecanografiada en 1942 del original perdido. Archivo General de Palacio, Administración General, leg. 40, exp. 15, fol. 1r.





# EL RETRATO REAL EN EL REINADO DE JUAN CARLOS I

JAVIER PORTÚS  
MUSEO NACIONAL DEL PRADO

A la hora de hacer un repaso al retrato real durante el reinado de Juan Carlos I, puede ser útil tomar como punto de partida la larga y fecunda tradición del retrato cortesano español, que ha nutrido de imágenes nuestro imaginario colectivo<sup>1</sup>. La comparación arroja numerosas diferencias, pero también importantes elementos comunes, tanto en lo que se refiere al uso como a la tipología de esos retratos.

El retrato real ha servido a lo largo del tiempo para expresar los ideales de la monarquía y los términos en los que se establecía la relación entre los monarcas y la población. Durante siglos en España dominó la idea de monarquía absoluta, en la que se restringía extraordinariamente la exposición pública del rey, al que se atribuía una naturaleza «más que humana»<sup>2</sup>. El retrato actuaba como intermediario entre la familia real y sus súbditos, y su formulación era el resultado de un diálogo entre las expectativas reales y cortesanas y las diversas capacidades de los artistas para satisfacer esas expectativas. El campo que quedaba al pintor o al escultor se ceñía a aspectos como la composición, la expresión, la retórica, el lenguaje corporal, la escritura pictórica y algún guiño sobre los equilibrios de poder.

La subida al trono de Juan Carlos I en 1975 trajo consigo una monarquía parlamentaria vinculada a un régimen democrático y constitucional. Eso entraña una manera radicalmente distinta de concebir la relación entre los reyes y la población, y una concepción diferente de la identidad regia. Frente a los monarcas recluidos de la Edad Moderna, que tasaban sus apariciones públicas y en ellas mostraban primordialmente su «cuerpo» institucional, Juan Carlos I ha prologado su actividad visible y pública, lo que se refleja en una iconografía extraordinariamente amplia y en

muchos aspectos novedosa. Frente a otras épocas, en las que la «corte» era el medio natural y el paisaje social y protocolario en el que se desenvolvía la vida del rey, ahora esa corte se va modelando, más que nunca, como un diálogo con las expectativas (la «opinión pública») de esa sociedad.

La presencia pública del rey ha aumentado en relación con otras épocas debido a un factor añadido: el desarrollo de nuevos métodos de creación (o «captura») de imágenes y de su difusión. Es un proceso que está en pleno desarrollo. La aparición de la fotografía, el cine y la televisión multiplicó las imágenes de la familia real y permitió una distribución ilimitada de las mismas. Sin embargo, muchas de esas imágenes eran «controladas», pues pasaban por diferentes filtros y selecciones: el fotógrafo o cámara que las tomaba —generalmente un profesional del periodismo gráfico— y los responsables de los medios de comunicación a través de los cuales se difundían. Desde hace unos pocos años, la profusión de apariciones públicas de los miembros de la Casa Real y el hecho de que cualquier usuario de teléfono móvil tenga una máquina de fotografiar o filmar a su disposición han multiplicado el número y la variedad de imágenes, que encuentran amplísimas posibilidades de difusión a través de las redes sociales.

Pero ahora, como antes, se siguen poniendo en juego mecanismos de control de esas imágenes, aunque en principio parezcan susceptibles de escapar de cualquier imposición. La mayor parte de las fotografías y grabaciones se toma durante las apariciones públicas de sus «modelos», y casi todas las que nos dejan asomarnos a su intimidad han sido filtradas y seleccionadas por ellos mismos y su entorno. Eso hace que, al igual que ha ocurrido a lo largo de toda la

1 Carmen García-Frías y Javier Jordán de Urriés (eds.), *El retrato en las colecciones reales. De Juan de Flandes a Antonio López* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, de diciembre de 2014 a abril de 2015], Madrid, Patrimonio Nacional, 2014.

2 Así se califica a Felipe V en la *Gaceta de Madrid*, en 1701. Véase Margarita Torrione, *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Toulouse, Centre de Recherche sur la Péninsule Ibérique à l'époque; París, Editions Ophrys, 1998, p. 32.

Fig. 1 Antonio López, Francisco López Hernández y Julio López Hernández, *Retrato de Sus Majestades los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía* (detalle de fig. 4)

historia, el retrato real actual (en su sentido más amplio) sea primordialmente una sucesión de imágenes «construidas», pues esas mismas apariciones públicas se planifican con cuidado teniendo en cuenta las expectativas que generan los reyes. Veamos dos ejemplos. Durante la Edad Moderna uno de los papeles fundamentales atribuidos a la Monarquía Hispánica fue la defensa de la ortodoxia católica. Desde el punto de vista de la vida pública del rey, eso se tradujo en que una gran parte de sus apariciones estuviera vinculada con un intermediario devocional: los reyes recorrían las calles de Madrid para dar gracias a la Virgen de Atocha, para participar en festividades religiosas —por ejemplo, beatificaciones, canonizaciones y consagraciones de templos—, para presidir autos de fe o para asistir a la procesión del Corpus. En correspondencia, son muchos los retratos de los monarcas en los que hay una alusión directa a esa función religiosa. Las imágenes y apariciones públicas servían para que sus súbditos interiorizaran profundamente la relación entre el rey y la fe. Aunque la aparición del rey Juan Carlos y de su familia en actos religiosos ha sido frecuente, su importancia es menor respecto a acontecimientos que pertenecen a órdenes muy distintos: la cultura y el deporte. Son muy numerosas las imágenes del monarca y su familia inaugurando centros culturales o exposiciones y otorgando premios literarios. Y si en la época de Felipe IV la población de Madrid sabía que en primavera podría ver al rey saliendo en la procesión del Corpus, desde 1981 todos sabíamos que el príncipe de Asturias tenía una cita anual con todos nosotros para la entrega de los premios que llevan su nombre. La cultura es uno de los intermediarios preferidos por la familia real española para difundir su imagen, lo que no solo tiene que ver con sus inclinaciones personales, sino también con la concepción de su papel ante la sociedad. Eso crea sutiles diferencias con casas reinantes que han tenido una trayectoria histórica reciente distinta, como la británica, por ejemplo. Al igual que la cultura, el deporte y las iniciativas de carácter asistencial han propiciado la presentación de la familia real, y sus miembros se han prodigado más o menos en unos u otros actos en función de su imagen institucional y de sus gustos personales. Con el rey Juan Carlos I se asocian estrechamente, por ejemplo, acontecimientos deportivos, mientras que se relaciona a la reina con actos musicales.

Pero para modelar su imagen, no solo importa en cuántos actos, y de qué tipo, aparecen el rey y su familia.

También importa el cómo. Durante siglos, para describir las apariciones públicas del rey se utilizaban términos como «gravedad» y «majestad», y a veces «severidad» o «amabilidad». El monarca aparecía aislado y protegido por una barrera protocolaria; tanto su rostro como su lenguaje corporal tendían a subrayar su carácter «más que humano» y se trataba de desterrar de ellos sentimientos «personales» o coyunturales<sup>3</sup>. Era la «estatua animada» a la que se refirió algún testigo barroco. El lenguaje gestual público de la familia real durante el reinado de Juan Carlos I ha cambiado drásticamente. Las imágenes del monarca y de su familia los muestran solemnes, serios, concentrados y responsables cuando la situación así lo requería, pero también sensibles, apasionados, empáticos y emotivos. Los vemos romper la barrera protocolaria y estrechar la mano de las personas que se acercan a saludarlos, o participar del entusiasmo general en una victoria deportiva. Y así como la entrega de los premios Cervantes y de los premios Príncipe de Asturias contribuye a hacer más estrecha la asociación entre la imagen de los reyes y la cultura, el mensaje de Navidad del rey (con una puesta en escena cuidadosamente controlada) ha ido creando, al igual que las fotografías navideñas y estivales de la familia real (no menos construidas), una tradición iconográfica en la que se exalta una serie de valores (como la afectividad) en los que una parte importante de la sociedad española se reconoce.

Si, prescindiendo de juicios de valor estéticos e histórico-artísticos, entendemos como «retrato real» el conjunto de las imágenes generado por un rey y su familia, y si tenemos en cuenta que una de las aspiraciones seculares del género ha sido proyectar la idea de sus modelos en las que estos han deseado reconocerse y han querido difundir, encontraremos que estos últimos cuarenta años han sido un momento sumamente interesante para el desarrollo del tema. Las miles de efigies de Juan Carlos I y de su familia han ido construyendo de una manera constante y progresiva una imagen general que insiste en virtudes personales como la responsabilidad, el deber, la solidaridad, la amabilidad, la afectividad y la simpatía, que los vincula a conceptos como democracia, cultura, deporte o asistencia social, todo lo cual conecta con lo que buena parte de la sociedad esperaba de sus monarcas. Cuando se trata de otros períodos de la historia resulta difícil calibrar el diferente peso del rey, de la corte y de los artistas en la construcción de la imagen real. En este caso, es casi imposible hablar de «artistas»

<sup>3</sup> Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1991.



Fig. 2 Manolo Valdés, *Juan Carlos I*, 2011, técnica mixta, 300 x 200 cm (aprox.). Ayuntamiento de Madrid, Palacio de Cibeles

individuales, y en muchos casos estamos ante instantáneas o ante grabaciones aparentemente asépticas. El resultado es que son los propios modelos (y su entorno), mediante su cuidadosa elección de los actos en los que hacen aparición pública y de la forma en que se presentan en ellos, los que van modelando un retrato permanente de sí mismos.

Al igual que perviven esa concepción propagandística de la imagen real y la extrema conciencia de la importancia de cuidar las «representaciones», también persisten muchos de los usos y manipulaciones a los que tradicionalmente se ha visto sometido el retrato del rey, lo que en gran parte proviene del hecho de que, más allá de una mera imagen, el retrato del rey afirma la presencia simbólica del soberano y lo que este representa desde un punto de vista institucional y político. Ese carácter se refleja en la propia legislación, que establece la obligatoriedad de que la imagen real se exponga «en lugar preferente del salón de sesiones» de todos los ayuntamientos<sup>4</sup>. Como en los ayuntamientos, son numerosísimos los recintos de las diferentes administraciones en los que aparece el retrato del rey. En gran parte de los casos se trata de fotografías oficiales, pero también los hay realizados en otros medios artísticos. El resultado es que se pueden contar por miles los lugares donde existe una presencia «oficial» de Juan Carlos I.

Los últimos años nos han dejado varios ejemplos muy ilustrativos del notable poder simbólico y connotativo que sigue teniendo el retrato del rey. Su reciente abdicación, por ejemplo, produjo la necesidad de sustituir las efigies de Juan Carlos I por las de su hijo. Así, hay pocas imágenes que resulten tan expresivas del cambio de reinado como las fotografías que muestran la sustitución del retrato de Juan Carlos I por el retrato de Felipe VI en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Madrid, en la plaza de Cibeles. Ambos son obras de una escala considerablemente mayor que el natural (como corresponde a las dimensiones del lugar) y muestran a los respectivos soberanos en una misma posición de tres cuartos, con lo que se subraya la idea de continuidad, algo consustancial a la tradición del retrato cortesano en España. En el caso del retrato de Juan Carlos I, llevaba allí desde el año 2011 y es obra del pintor Manolo Valdés (1942) [fig. 2]. Se trata de uno de los retratos de Juan Carlos I cuya elaboración muestra un mayor deseo de adaptar el género a un lenguaje artístico moderno, y en él se abandona el interés

habitual por la minuciosidad descriptiva en aras de una textura más pictórica y expresionista, sin que por ello se resienta su poder icónico. Más bien al contrario, sus grandes dimensiones (tres metros de altura), su técnica y la indumentaria militar que luce el monarca nos enfrentan directamente con el componente eminentemente abstracto, simbólico e institucional que está secularmente asociado a la representación de la realeza. A diferencia de muchos otros retratos de Juan Carlos I, se ha prescindido en este de alusiones de carácter personal o individual. No debe extrañar la capacidad de su autor para enfrentarse de manera original a la representación de efigies reales, pues llevaba varias décadas reflexionando pictóricamente sobre algunos de los iconos de la historia del retrato real español<sup>5</sup>.

No fue el primer acercamiento de Manolo Valdés a la imagen de Juan Carlos I, ni la primera vez que subrayaba sus connotaciones simbólicas. El Equipo Crónica, del que Valdés era uno de sus miembros, hizo protagonista al soberano, entonces príncipe, de algunas imágenes en las que se reflexionaba críticamente sobre la realidad política española.

Como sucede en este último caso, el retrato real revela mejor su densidad simbólica cuando es objeto de manipulaciones críticas. Así, uno de los métodos con mayor capacidad publicitaria para mostrar disidencias políticas generales es actuar contra los retratos del rey. Fue el caso de la Diada de 2011, cuando dos personas encapuchadas quemaron públicamente una gran foto con las efigies del rey y de la reina (un hecho similar había tenido lugar en Gerona en 2007). Igualmente, las desavenencias que mantienen algunos partidos, como Bildu, respecto a la definición territorial del Estado español se escenificaron mediante la retirada de los retratos del rey de los salones de sesiones de los ayuntamientos en los que gobernaban.

Aunque, como vemos, la efigie real mantiene el estatus simbólico que ha tenido secularmente, en el camino ha perdido de forma insensible algunos de los usos y fórmulas asociados a ella. Así, ya no es preceptivo que en lugares oficiales aparezca bajo dosel, y con frecuencia se rompe una regla que durante siglos se ha seguido escrupulosamente: la necesidad de que, en los retratos dobles, el monarca reinante aparezca a la derecha (la izquierda del espectador) y el consorte a la izquierda. Es una regla que nos habla de un «protocolo del espacio» según el cual la

<sup>4</sup> Real Decreto 2568/1986.

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo, Michèle Dalmace (com.), *Equipo Crónica. Crónicas reales* [cat. exp. Palma de Mallorca, Museu d'Art Espanyol Contemporani,

del 23 de enero al 28 de abril de 2007; Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español, del 18 de mayo al 2 de septiembre de 2007], Madrid, Fundación Juan March, 2007.

Fig. 3 Alberto Schommer, retrato fotográfico oficial de Sus Majestades los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía, 1980



situación que ocupa cada uno en la escala jerárquica debe tener correspondencia con su ubicación topográfica. Durante el reinado de Juan Carlos I la norma ha desaparecido en los retratos oficiales y, así, dos fotografías que se han utilizado como efigies oficiales de la pareja real —una de Juan Gyenes (1912-1995) y otra de Alberto Schommer (1928-2015) [fig. 3]— muestran a doña Sofía a la derecha (nuestra izquierda) y a don Juan Carlos I a la izquierda. Lo mismo ocurre con el doble retrato en bronce del Museo

Patio Herreriano de Valladolid, obra de Antonio López (1936) y de los hermanos Francisco (1932-2017) y Julio López Hernández (1930) [fig. 4], donde la monumentalidad que confieren la escala y el material en el que están realizadas las figuras, junto con la posibilidad de asociarlas a culturas altamente formalizadas como la egipcia, hace que el contraste con esa antigua norma protocolaria sea aún mayor. En otras ocasiones, sin embargo, la posición es la tradicional —por ejemplo, en el retrato oficial de los

monarcas actuales, obra del fotógrafo Daniel Virgili —, lo que nos indica que la norma no ha sido reemplazada, sino destruida. Lejos de ser anecdóticas, estas variaciones respecto de las normas seculares reflejan bien el cambio en el concepto de monarquía que se ha operado en tiempos modernos. Tanto el uso del dosel como la ubicación del rey a la derecha se relacionan con las connotaciones religiosas tradicionalmente vinculadas con la monarquía. En el caso de la posición, por ejemplo, refleja la organización de las representaciones del Juicio Final, en las que los justos se encuentran a la derecha de Dios Padre y los condenados a la izquierda. En un sistema como el actual, estas pervivencias de una concepción sacrosanta de la monarquía dejan de tener sentido.

Aunque el número de pinturas, fotografías y esculturas concebidas para la representación oficial del rey Juan Carlos y de su familia es notablemente inferior al número total de imágenes de los mismos, en términos absolutos se trata de una cifra que muestra una abundancia extraordinaria, especialmente si se compara con los reinados anteriores. Una página de internet dedicada a retratos pintados del rey recoge más de setenta obras realizadas por cuarenta y nueve artistas diferentes<sup>6</sup>, y ambas cifras pueden elevarse fácilmente. Sendas aproximaciones críticas a los valores histórico-artísticos de esta producción han sido llevadas a cabo con sagacidad por Elena Vozmediano y Javier Barón en tiempos muy recientes, lo que nos libera de la labor de particularizar<sup>7</sup>. Este último ha señalado y estudiado, de entre el elevado número de imágenes, cuáles constituyen las aportaciones más importantes a un género al que han contribuido, entre otros, Salvador Dalí (1904-1983), Oswaldo Guayasamín (1919-1999), Eduardo Arroyo (1937), Manolo Valdés, Hernán Cortés (1953), Carmen Laffón (1934) y Antonio López, además de fotógrafos como Gyenes y Schommer, ya citados. Esta relación en sí misma es expresiva de dos hechos asociables al retrato real de los últimos cuarenta años: se trata de un tema que ha tenido la capacidad de atraer a artistas importantes y, al mismo tiempo, si tenemos en cuenta la diversidad de intereses estéticos de los pintores, ofrece una relativa variedad.

<sup>6</sup> <http://juancarlosretratado.blogspot.com.es/>

<sup>7</sup> Elena Vozmediano, «Efigies reales», *El Cultural* (19 de abril de 2012), en <http://www.elcultural.es/blogs/y-tu-que-lo-veas/2012/04/efigies-reales>; Javier Barón, «El retrato real en la España contemporánea (1902-2014)», en García-Frías y Jordán de Urriés 2014, pp. 73-91 (pp. 88-90).

Fig. 4 Antonio López, Francisco López Hernández y Julio López Hernández, *Retrato de Sus Majestades los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía*, 1999-2001, bronce, 250 cm de altura. Ayuntamiento de Valladolid, claustro del Museo Patio Herreriano





Fig. 5 Antonio López, *La familia de Juan Carlos I*, 1994-2014, óleo sobre lienzo, 300 x 339,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10220043. Palacio Real de Madrid

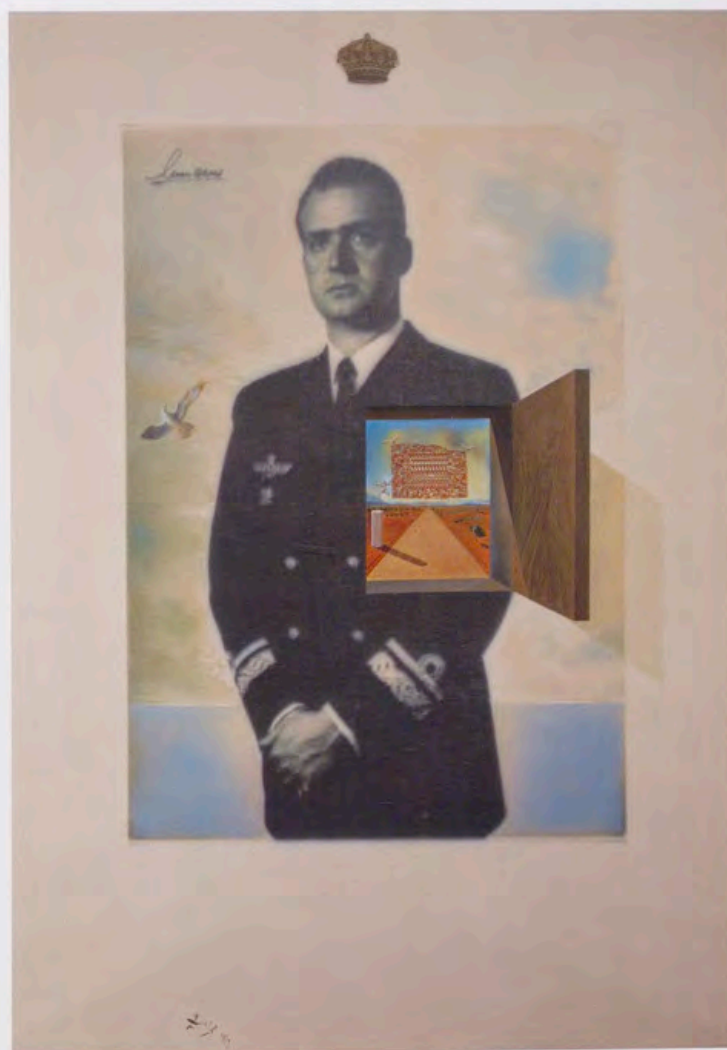
Esa variedad se da tanto desde el punto de vista estético como en lo que se refiere a la composición y a la retórica general de los retratos. Lo primero que llama la atención es que, a pesar de la existencia de la fotografía, un medio aparentemente «objetivo» y que se supone capaz de una extraordinaria precisión descriptiva, todavía perviva el interés por los retratos pintados de los reyes. Ese interés contradice el tópico sobre la aspiración primordialmente

realista del género del retrato, y en él confluyen diversos factores: el prestigio tradicional del medio pictórico, la fe en las posibilidades de la pintura y de los pintores para crear una retórica distinta alrededor del retratado y la convicción de que, en último término, todo retrato es una «construcción». La persistencia de retratos pintados también se relaciona con algo secularmente asociado al retrato real: se trata de un género que a lo largo de la historia ha servido para

Fig. 6 Salvador Dalí, *El Príncipe de Ensueño*, 1979, técnica mixta sobre lienzo, 251 x 188 cm. Bien de S. M. el Rey Don Juan Carlos, inv. 28101095. Palacio Real de Madrid

mostrar adhesiones, y el hecho de encargar actualmente a un artista un retrato de los monarcas, obtener el permiso de los mismos para posar, aprobar el consiguiente desembolso económico y destinar el retrato (siempre de más que regulares dimensiones) a un lugar necesariamente señalado de la institución constituye un acto de reconocimiento y adhesión de mayor envergadura, por lo general, que cuando se trata de una fotografía. La lista de los organismos que poseen retratos pintados de Juan Carlos I es elocuente en ese sentido: diputaciones, ministerios, instituciones, entre ellas el Banco de España, capitanías generales, museos, como el Museo Thyssen-Bornemisza, etcétera.

Es interesante mirar los retratos de Juan Carlos I y su familia en lo que tienen de relación (o pulso) con la fotografía. Algunos, como el reciente retrato de grupo de Antonio López [fig. 5], nacieron expresamente a partir de imágenes fotográficas, y juegan precisamente a tensar esa relación. Son fieles a su origen fotográfico y, al mismo tiempo, introducen referencias eminentemente pictóricas que remiten a una tradición concreta y cargada de significado histórico: la presencia expresa de los «arrepentimientos» que recorren la figura de Felipe VI por su lado izquierdo hace pensar inmediatamente en Diego Velázquez (1599-1660) y en la espontaneidad de su estilo, si bien el pintor sevillano ocultaba esas correcciones y el manchego juega con ellas<sup>8</sup>. Ese «eco» o reflejo de las figuras tiene algún precedente formal en el retrato real relacionado con Juan Carlos I, como en el cuadro<sup>9</sup> de Joaquín Torrents Lladó



(1946-1993) en el que junto a las imágenes pictóricas de la pareja real se presenta su réplica simplemente esbozada. En lo que tiene de diálogo con la fotografía, el retrato de Antonio López constituye el final de un ciclo que se inició con otro retrato directamente inspirado en una fotografía, el de Salvador Dalí, que manipuló en los inicios del reinado una imagen del fotógrafo Luis Crux que muestra a Juan Carlos I en traje militar. Lo situó ante un fondo de mar y cielo, y en su pecho abrió una ventana por la que asoma un paisaje español, en una operación que no solo recuerda a obras anteriores suyas, sino también a procedimientos de René Magritte (1898-1967)<sup>10</sup> [fig. 6].

<sup>8</sup> Véase José Luis Díez, en García-Frías y Jordán de Urriés 2014, pp. 480-492.

<sup>9</sup> Palma de Mallorca, Diputación.

<sup>10</sup> Véase Cristina Mur de Viu, en García-Frías y Jordán de Urriés 2014, pp. 474-477.



Fig. 7 Hernán Cortés, *Juan Carlos I*, 2001-2002, acrílico sobre lienzo, 160 x 130 cm. Real Club Náutico de Sanxenxo

Son más frecuentes los artistas que, aun manteniendo un lenguaje realista, tratan de separarse de la idea de fotografía. Lo hace Hernán Cortés en sus retratos de los miembros de la familia real, en cuya descripción insiste en características como la espontaneidad. Buen ejemplo de ello es su retrato de Juan Carlos I con ropa veraniega y deportiva, en el que el rey lleva, en su mano derecha [fig. 7], la misma gorra de visera con la que lo representa a bordo de un yate en otro de sus retratos. Probablemente es uno de los retratos pintados del rey más afín al espíritu que se difunde a través de las fotografías de «intimidad» filtradas por la Casa Real y uno de los que responden mejor al interés por difundir esa imagen abierta y deportiva con la que al monarca le ha gustado identificarse<sup>11</sup>. Por su parte, Carmen Laffón, en su pareja de retratos del Banco de España [figs. 9 y 10], ha buscado, y logrado, un equilibrio entre imagen institucional (el rey viste traje militar y está sentado junto a una mesa con elementos de trabajo) e intimidad.

Junto a los artistas (la mayoría) para los que la precisión descriptiva sigue siendo parte fundamental del retrato, aparecen otros que subrayan lo que la pintura tiene de lenguaje radicalmente distinto a la fotografía y sustituyen el concepto de «apariencia» (eminentemente fotográfico) por el de «presencia». Es el caso del retrato ya citado de Manolo Valdés —que huye del «parecido» de los rasgos— y del de Guayasamín, que, como aquel, recurre a una escala monumental para traducir a su propio estilo pictórico los rasgos del rey y crear una imagen que se imponga e impresione por su tamaño, su frontalidad y la organización como tallada de los rasgos [fig. 8]. Esas mismas características de monumentalidad y emblematización posee la cabeza colosal que protagoniza el retrato de Eduardo Arroyo, quien ha creado una imagen rotunda e impactante acudiendo a la estética y los recursos tipográficos del cartelismo.

Los nombres y las obras que han salido a colación en los últimos párrafos ponen de manifiesto que el retrato real «oficial» sigue pujante y mantiene la capacidad de estimular el interés y la creatividad de destacados pintores. El



Fig. 8 Oswaldo Guayasamín, *Rey Juan Carlos I de España*, 1984, óleo sobre lienzo, 120 x 70 cm. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

tiempo dirá, sin embargo, hasta qué punto estas imágenes servirán en el futuro para documentar e identificar el reinado, y cómo convivirán con esas otras imágenes no tan oficiales o formalizadas, pero igualmente «construidas», que muestran al rey y a su familia en acción.

<sup>11</sup> Para estos retratos, véase Cortés. *El retrato como problema pictórico* [cat. exp. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, del 10 de abril al 8 de junio de 2003], Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2003, pp. 91 y 133.



Fig. 9 Carmen Laffón, *Juan Carlos I*, 1997, óleo sobre lienzo, 220 x 170 cm. Madrid, Banco de España



Fig. 10 Carmen Laffón, *Sofía de Grecia*, 1997, óleo sobre lienzo, 220 x 170 cm. Madrid, Banco de España

## UNA OBRA RECUPERADA: HÉRCULES CON LA CLAVA

MARÍA JESÚS HERRERO SANZ  
PATRIMONIO NACIONAL

En septiembre de 2013 el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente encargó un proyecto de recuperación paisajística de los jardines de su propiedad. En el jardín de una de sus sedes, la Oficina Española de Cambio Climático, situada en un palacete de la calle de Alcalá, número 92, se encontraba una escultura de Hércules que rápidamente llamó la atención de la persona encargada del proyecto, debido a su posible vinculación con algunas de las ubicadas en los jardines de los palacios reales de Patrimonio Nacional<sup>1</sup>, por lo que ambas instituciones se pusieron en contacto para estudiarla y recuperarla. Una vez realizado el estudio técnico, se pudo constatar dicha vinculación con otras esculturas de Patrimonio Nacional y por esta razón el 27 de febrero de 2014 se firmó el acuerdo de entrega de obra de arte entre la gerente de Patrimonio Nacional y el subsecretario del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente. La pieza se ha incorporado al inventario de bienes muebles histórico-artísticos de Patrimonio Nacional, formando parte de los bienes estatales afectos a la Ley reguladora 23/1982, de 16 de junio.

La escultura representa a Hércules de cuerpo entero, en pie, desnudo, con barba y pelo rizado; la mano derecha, con tres manzanas, hacia el pecho, y el brazo izquierdo doblado, apoyado en la clava, de donde cae la piel del león. Una parte de la piel del felino se desliza hacia el pubis de Hércules, cubriendo parcialmente su desnudez. Las manos y la piel del animal describen líneas contrapuestas, lo que provoca una forma helicoidal de la figura, que ha de ser vista dándole la vuelta por completo. La musculatura de Hércules es potente, marcándose cada músculo con fuerza y vigor, aunque da la impresión de una musculatura un tanto exhausta, debido al cansancio de las fatigas y trabajos que le impusieron los dioses del Olimpo.

Hércules o Heracles era un semidiós, fruto de las infidelidades de Zeus con Alcmena<sup>2</sup>. La historia de Hércules está íntimamente ligada a la de Euristeo, rey de Micenas, incluso antes de nacer, pues quien naciera primero obedecería al último. Hera, esposa de Zeus, adelantó en dos meses el nacimiento de Euristeo y, de este modo, Hércules tuvo que ponerse al servicio del rey y realizar doce trabajos o empresas, cuya ejecución convirtió a Hércules en un ejemplo de superación y en inspiración para pintores y escultores, que representaron al héroe tebano de muy diferentes maneras.

El primer trabajo que le encomendaron fue exterminar al león que asolaba la región de Nemea. Hércules consiguió asfixiar al animal, lo despellejó y se vistió con su piel, utilizándola como escudo protector por su dureza, razón por la cual, cuando se representa a Hércules en reposo, se coloca la piel del león sobre su cuerpo y junto a él la clava o garrote con el que le golpeó antes de estrangulárle. En la mano derecha lleva tres manzanas, que aluden a su undécimo trabajo: coger tres manzanas de oro del jardín de las Hespérides que proporcionaban la eterna juventud y la vida eterna.

Gran parte de la fama de Hércules deriva de su capacidad de enfrentarse a diferentes pruebas y salir victorioso de ellas, gracias a su enorme fuerza, a su ingenio y a la ayuda de los dioses. Su vida es un proceso de perfeccionamiento hasta que llega a la glorificación definitiva y su historia es un tema recurrente en el arte occidental. Hércules es, posiblemente, el héroe mitológico más representado. Fue valorado por los griegos, adoptado por los romanos, considerado un referente en el cristianismo y elegido como protector de nobles y reyes.

En época moderna, varias casas reales consideraron sus linajes herederos de Hércules, entre ellos la Casa de Borgoña, de la que descendía Carlos I. Gracias a ello, Hércules acabó por convertirse en una figura de referencia para la monarquía

española, algo incrementado por el hecho de que la mitología recogía su estancia en España. La figura de Hércules fue utilizada con frecuencia como emblema de Carlos I y sus sucesores se apropiaron de dicho signo, pues enlazaba perfectamente con la idea de la glorificación y legitimación del linaje regio<sup>3</sup>.

A todo esto hay que añadir que para los escultores era un pretexto para el estudio anatómico del desnudo, donde podían mostrar sus conocimientos de los músculos y su habilidad técnica.

Esta escultura de Hércules toma como modelo una famosísima obra, el *Hércules Farnese*, de 317 centímetros de altura, una copia romana en mármol de comienzos del siglo III obra de un escultor ateniense llamado Glicón<sup>4</sup>. Fue descubierta en 1546, en Roma, en las Termas de Caracalla y rápidamente pasó a formar parte de la colección de escultura clásica del cardenal Alejandro Farnese. En 1787 fue trasladada a Nápoles, junto con toda la colección Farnese, y se puede contemplar en el Museo Archeologico Nazionale<sup>5</sup>. La fama que alcanzó esta obra provocó que se hicieran numerosas versiones en distintos tamaños.

Las medidas de la escultura que presentamos, la forma de la base y el estilo están muy cercanos a algunas de las esculturas del puente de acceso a la *Fuente de Hércules y la Hidra* en el Jardín de la Isla de Aranjuez. El tratamiento del cabello, el modelado anatómico, la disposición del brazo izquierdo y el suave *contrapposto* del *Hércules* madrileño son algunos de los detalles que se repiten en las esculturas de la fuente de Aranjuez. El estudio anatómico del desnudo nos muestra a un desconocido escultor, de gran habilidad técnica, que domina y conoce la anatomía del cuerpo humano, el contraste de las superficies y la importancia de la luz sobre los materiales. Presenta similitudes con esculturas realizadas en Génova e incluso podría haber sido importada directamente de Milán.



Figs. 1 y 2 Anónimo genovés, *Hércules con la clava*, h. 1610, caliza, 162 x 63 x 43 cm; 398,6 kg de peso. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10233090. Palacio Real de Madrid. Donación del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, septiembre de 2013

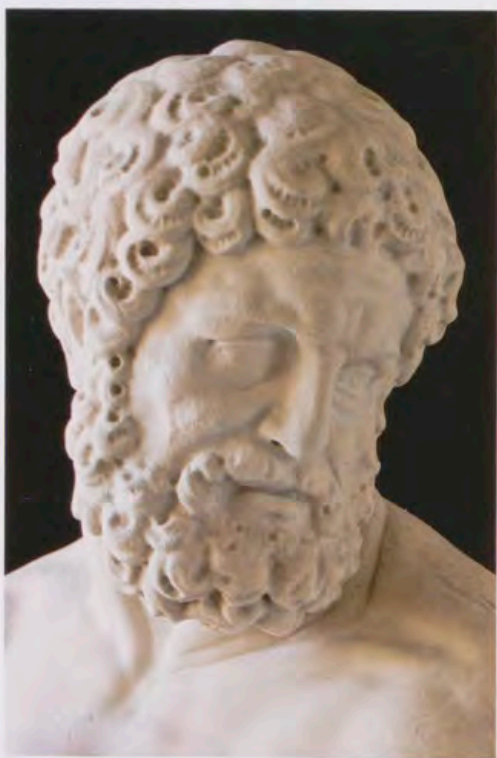


Fig. 3. Detalle de la cabeza de la escultura

Las noticias documentales sobre esculturas destinadas a los jardines de las residencias reales o de la nobleza española durante la época de los Austrias son escasas, pero muy interesantes, pues permiten imaginar la importancia que se dio a su decoración, y las referidas a Aranjuez son bastante numerosas.

El adorno de fuentes y jardines con esculturas en mármol fue una práctica habitual desde el Renacimiento y su producción fue muy abundante, especialmente en los talleres italianos. Génova y Florencia se especializaron en este tipo de obras, que se exportaban a todas las cortes europeas<sup>6</sup>. En muchas ocasiones se intercambiaban como regalos diplomáticos y de este modo los reyes de España consiguieron una gran cantidad de esculturas en mármol para sus jardines.

Felipe II puso especial empeño en embellecer los jardines de Aranjuez. Su hijo Felipe III y su nieto Felipe IV los desarrollaron aún más<sup>7</sup>. Una de las fuentes más espectaculares y más alabadas en los documentos y descripciones del siglo XVII, en el Jardín de la Isla, es la *Fuente de*

*Hércules y la Hidra*, situada en la plaza del ochavo, precedida por un puente adornado con diversas esculturas en mármol. El repertorio iconográfico de estas esculturas es muy variado, ligado íntimamente con la Casa de Austria. La fuente fue recompuesta en el año 1661 y las esculturas que adornan las entradas y el puente desde donde se accede tienen diversas procedencias. Según los viajeros y estudiosos del Jardín de la Isla, en el lugar que ahora ocupa esta fuente anteriormente se encontraba otra dedicada a Diana<sup>8</sup>.

En la reforma llevada a cabo por Felipe IV en 1660 se remodeló el lugar con la instalación de la actual fuente en honor a Hércules, que era mucho más compleja, como podemos observar en el dibujo del diario de Edward Montagu (1668), primer conde de Sandwich, quien llegó a Madrid en 1666 y quedó impresionado por la belleza del Jardín de la Isla<sup>9</sup>. Esta fuente contaba con veinticuatro esculturas, algunas de ellas perfectamente identificables en el dibujo, como *Venus con amorcillo*, *Baco*, *Venus con caracola*, *Sansón con el león*, *Mercurio* y *Diana*.

El espacio de esta fuente durante el siglo XVIII sufrió una nueva intervención con la construcción del puente actual, y las figuras cambiaron de lugar, instalándose ocho en los cuatro pasillos de acceso al estanque central y seis sobre pedestales en el puente. El resto de las veinticuatro irían a formar parte de otros jardines regios, especialmente los del Retiro. Actualmente en los jardines del Retiro hay una escultura de *Hércules con el león*, que algunos autores han puesto en relación con Aranjuez, concretamente con el *Sansón y el león*, aunque la de Aranjuez es de una calidad muy superior. Esta escultura fue estudiada por Margarita Estella<sup>10</sup>, quien la puso en relación con un escultor florentino llamado Cristoforo Stati (1556-1619), que trabajó con Giambologna (1529-1608), el autor de la escultura ecuestre en bronce de Felipe III en la plaza Mayor de Madrid.

El nombre de Stati va asociado a otro grupo escultórico que formaba parte de la fuente de *Sansón y el filisteo*, obra de Giambologna realizada en 1570, actualmente en el Victoria and Albert Museum<sup>11</sup>. Este grupo había sido enviado por el

duque de Florencia en 1607, como regalo diplomático, al duque de Lerma para el Palacio de la Ribera en Valladolid<sup>12</sup>. A su vez el duque de Lerma encargó otro grupo semejante para hacer pareja con este y el escultor elegido fue Stati, quien realizó un grupo de *Sansón y el león*, ahora en Chicago. En 1623 el grupo de Giambologna fue regalado a su vez al príncipe de Gales, que vino a España en misión diplomática y por eso actualmente forma parte del citado museo londinense.

Fig. 4. Detalle de la piel del león sobre la clava



Muy cercana a la *Fuente de Hércules y la Hidra de Aranjuez*, donde ahora se ubica la denominada de *Las Horas*, existió una fuente dedicada a Ganímedes, rodeada por tres esculturas, «una de Marte, otra de Hércules y otra deidad de piedra o madera blanqueada y enyesada»<sup>13</sup>. No sabemos dónde fueron a parar estas esculturas, que con frecuencia eran trasladadas a otros Sitios Reales para embellecer sus salones y jardines. Quizás la escultura de *Hércules* recuperada proceda de alguno de los jardines o palacios reales, como el del Retiro, desde donde fueron trasladadas muchas esculturas a otros Sitios Reales, especialmente durante los siglos XVIII y XIX.

No podemos asegurar que esta escultura fuera enviada al palacete de la calle Alcalá por una orden real<sup>14</sup>. La consulta de documentación en el Archivo General de Palacio aún no ha arrojado ninguna luz sobre esta obra, aunque es posible que proceda de la colección real o de algún otro jardín desaparecido de algún noble madrileño, como muchas de las que actualmente adornan los jardines del Retiro y otros paseos y jardines de instituciones públicas.

La obra se trasladó a Patrimonio Nacional en diciembre de 2014. Presentaba un aspecto visual deslustrado y poco satisfactorio y su deterioro era patente debido a su prolongada exposición al aire libre. El oscurecimiento de la superficie, la degradación del cromatismo original y una acusada pérdida de contornos definidos aconsejaban adoptar un preciso criterio de intervención: recuperar la unidad estética de la obra, su equilibrio cromático y estructural. En algún momento de la historia de la escultura alguien intentó cercenarla con una sierra radial, ya que tiene dos intentos de corte que casi no se perciben.

La restauración ha contemplado la eliminación de los depósitos ennegrecidos mediante una limpieza química con sales mezcladas con un soporte inerte de cola celulósica. Finalizada esta fase, se efectuó la reparación, adhesión y consolidación de grietas y fracturas mediante la aplicación de un mortero de restitución a base de carbonato de calcio, polvo de mármol y resina acrílica.

Los trabajos de conservación, reversibles, permiten observar la obra tal como

fue concebida, recuperada eficazmente y sin cambios cromáticos ni alteraciones visuales<sup>15</sup>.

Aparentemente es de mármol, pero, según los análisis realizados, es una piedra de procedencia caliza, lo que hace más complicado el trabajo de restauración y de limpieza. El carbonato cálcico es el componente mayoritario tanto en la caliza como en el mármol. La diferencia entre ambos estriba fundamentalmente en su estructura cristalina. La caliza es una roca sedimentaria, mientras que el mármol tiene un origen metamórfico, que le confiere una mayor durabilidad.

Esta espléndida escultura, restituida ahora a las Colecciones Reales por el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, una vez restaurada por los técnicos de Patrimonio Nacional, ha recuperado su calidad y esplendor, tras varios siglos de encontrarse a la intemperie.

- 1 Ana Luengo Añón, a quien se le encargó el proyecto de recuperación paisajística, reparó en la similitud de esta escultura con algunas de las que decoran las fuentes de los jardines de Aranjuez.
- 2 El mito de Hércules aparece en la literatura griega desde antiguo, en *La Ilíada* de Homero, en la *Teogonía* de Heródoto y en la compilación de diferentes fuentes realizada por Apolodoro en su obra titulada *Biblioteca*.
- 3 Hugh Trevor-Roper, *Princes and Artists. Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts, 1517-1633*, Londres, Thames and Hudson, 1976; Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- 4 Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica*, Madrid, Alianza, 1990, p. 254.
- 5 Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001: mármol, 317 cm.
- 6 Luigi Zangheri, «Artisti toscani per la corte di Spagna», *Antichità Viva*, XXXV, 4 (1996), pp. 14-20.
- 7 José Luis Sancho Gaspar, «S. M. ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se le hace». Felipe IV y las fuentes del Jardín de la Isla», *Reales Sitios*, XXXVII, 146 (2000), pp. 26-39.
- 8 Juan Antonio Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804, p. 289.
- 9 Javier Portús Pérez, «El Conde de Sandwich en Aranjuez: las fuentes del Jardín de la Isla en 1668», *Reales Sitios*, XLI, 159 (2004), pp. 46-59.

- 10 Margarita Estella Marcos, «Sobre las esculturas del Jardín de la Isla en Aranjuez», en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte* (Madrid, 10-14 de diciembre de 1990), Madrid, CSIC-Alpuerto, 1991, pp. 333-348 (p. 345); e ídem, «Temas mitológicos en los jardines de los siglos XVI y XVII. Obras inéditas o poco divulgadas de Camillani, Regio, Algardi o anónimas», en *La visión del mundo clásico en el arte español. VI Jornadas de Arte* (Madrid, 15-18 de diciembre de 1992), Madrid, CSIC-Alpuerto, 1993, pp. 67-79 (p. 75).
- 11 Londres, Victoria and Albert Museum, inv. A.7-1954: mármol, 209,9 x 76 x 66 cm.
- 12 Juan José Martín González, *El escultor en palacio*, Madrid, Gredos, 1991, pp. 155-158. Fernando Loffredo, «La vasca del "Sansone" del Giambologna e il "Tritone" di Battista Lorenzi in un'inedita storia di duplicati (con una nota sul "Miseno" di Stoldo per la villa dei Corsi)», en *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 36 (2012), pp. 57-114.
- 13 Fernando García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos remotos hasta comienzos del siglo XX*, 6 vols., Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, III, p. 280.
- 14 Ana Luengo Añón, «Cada minuto te quiero más y deseo verte...» O sobre los avatares de un Hércules en España», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LV (2015), pp. 79-101. Ana Luengo Añón, «Every minute I love you more and long for you...» Or the deeds and doings of Hercules in Spain», en Luigi Zangheri (dir.), *Ville e giardini medicei in Toscana e la loro influenza nell'arte dei Giardini*, Florencia, Leo S. Olschki, 2017, pp. 53-71. En este artículo, su autora defiende la tesis de que la escultura fue un regalo del rey Alfonso XII a Elena Sanz, amante del monarca y propietaria del palacete, sede actual de la Oficina Española de Cambio Climático. No hay documentación que lo asegure.
- 15 Carlos Torreiro, Expediente Restauración, P. N., 2015. La escultura fue presentada al público el 24 de noviembre de 2015, en el Salón de Estucos del Palacio Real de Madrid.



#### LAS ARMAS Y EL GUIÓN DE S. M. EL REY DON FELIPE VI

**RESUMEN** Definidas desde el momento de su elevación al trono, las armas de S. M. el Rey Don Felipe VI lo identifican como el último depositario de una larga tradición histórica de la Monarquía que es resumen, a su vez, de la historia de España. El contenido y el significado de esas imágenes se explican en las páginas de este artículo, conmemorativo del primer aniversario de su proclamación.

**PALABRAS CLAVE** Símbolos de España, armas del rey de España, heráldica real, Felipe VI, proclamación real.

#### THE ARMS AND STANDARD OF HM KING FELIPE VI

Established from the moment he came to the throne, the coat of arms of HM Felipe VI identifies him as the last depositary of the long historical tradition of the monarchy, which in turn sums up the history of Spain. The content and meaning of these images are explained in this article, which commemorates the first anniversary of his proclamation.

**KEYWORDS** Symbols of Spain, coat of arms of the King of Spain, royal heraldry, Felipe VI, royal proclamation.

#### Faustino Menéndez Pidal

Real Academia de la Historia  
Académico de número

Académico de número de la Real Academia de la Historia desde 1991, es uno de los más destacados heraldistas internacionales, especialmente en el ámbito hispanoamericano. Es Director Honorario de dicha institución y Director Honorario de la Real Academia Matritense de Heráldica y de Genealogía. Entre otros honores académicos, es consejero de la Académie Internationale d'Héraldique, «Experto asociado» del Comité Internacional de Sigilografía (Conseil International des Archives), Académico de Mérito de la Academia Portuguesa da História y Correspondiente de la Real Academia de Bellas Letras de Barcelona. En 2011 recibió el Premio Príncipe de Viana de la Cultura. Autor de numerosas monografías de su especialidad, es coautor de *Reflexiones sobre el ser de España* (1999) y *Símbolos de España* (2000), ambas merecedoras del Premio Nacional de Historia.

#### ALFONSO VIII DE CASTILLA Y EL COLOR AZUL: NUEVAS INVESTIGACIONES SOBRE UN REY MEDIEVAL A LA VANGUARDIA DE LA MODA

**RESUMEN** Este artículo se centra en el estudio de la vestimenta con la que fue enterrado Alfonso VIII en 1214 en el panteón del Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos, textiles que hasta tiempos recientes no se habían comenzado a valorar en su contexto. Se propone aquí la readscripción de los mismos al ajuar del monarca, la recomposición de las prendas, su análisis técnico y una valoración del significado de esta indumentaria regia en su contexto histórico.

**PALABRAS CLAVE** Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, indumentaria, Alfonso VIII, azul.

#### ALFONSO VIII OF CASTILE AND THE COLOUR BLUE: NEW RESEARCH ON A MEDIEVAL KING AT THE FOREFRONT OF FASHION

This article focuses on studying the clothing in which Alfonso VIII was buried in 1214 in the mausoleum of the convent of Santa María la Real de Las Huelgas in Burgos, as only recently have these textiles begun to be considered in their context. It sets out to reallocate them to the king's coffin, reconstructs the garments, performs a technical analysis and examines the significance of this royal clothing in its historical context.

**KEYWORDS** Convent of Santa María la Real de Las Huelgas, clothing, Alfonso VIII, blue.

#### María Barrigón

Patrimonio Nacional  
Conservadora del Palacio Real de Riofrío y de las Colecciones de Indumentaria, Ornamentos Litúrgicos y Textiles Medievales  
maria.barrigon@patrimonionacional.es

María Barrigón es licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid y miembro del Cuerpo Facultativo de Museos desde 2008. Desde entonces se vinculó a las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, en el Palacio Real de Madrid. Es conservadora del Palacio Real de Riofrío y de las Colecciones de Indumentaria, Ornamentos Litúrgicos y Textiles Medievales. Recientemente, ha culminado el proyecto de reforma del citado palacio y es autora de varios estudios sobre textiles, publicados en revistas especializadas. En la actualidad prepara su tesis doctoral sobre la colección de textiles de las Huelgas.



Páginas 34-51

### CRISTO SERVIDO POR LOS ÁNGELES DE PABLO DE CÉSPEDES Y LOS ORÍGENES DEL PRIMER NATURALISMO

**RESUMEN** Hasta fechas recientes la historiografía artística había dado por perdida la pintura *Cristo servido por los ángeles* de Pablo de Céspedes. Se presentan ahora nuevas evidencias que vienen a atribuir el gran lienzo de Patrimonio Nacional a Pablo de Céspedes, estudiando el proceso creativo de la pintura realizada para el refectorio de la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla y presentándola como paradigma de la pintura naturalista andaluza. Se traza también su historia material desde la expulsión de los jesuitas hasta su paso por el Real Alcázar de Sevilla y su localización por vez primera en los inventarios de Palacio Real.

**PALABRAS CLAVE** Pablo de Céspedes, primer naturalismo, Contrarreforma, Francisco de Bruna, bienes Compañía de Jesús, Colecciones Reales.

### PABLO DE CÉSPEDES'S *CHRIST ATTENDED BY ANGELS* AND THE ORIGINS OF EARLY NATURALISM

Until only recently art historians had assumed Pablo de Céspedes's painting *Christ attended by Angels* to be lost. This article examines new evidence for attributing the large canvas in Patrimonio Nacional's care to Pablo de Céspedes, studying the creative process of the painting executed for the refectory of the Jesuit professed house in Seville and showing it to be a paradigm of Andalusian naturalist painting. It also traces this picture's material history from the expulsion of the Jesuits to the time it hung in the Real Alcázar in Seville and its first appearance in the inventories of the Royal Palace.

**KEYWORDS** Pablo de Céspedes, early naturalism, Counter-Reformation, Francisco de Bruna, possessions of the Society of Jesus, Royal Collections.

#### Benito Navarrete Prieto

Universidad de Alcalá  
Profesor Titular de Historia del Arte  
benito.navarrete@uah.es

Benito Navarrete Prieto es Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Alcalá. Ha sido director de Infraestructuras Culturales y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla (2011-2015). Realizó su tesis doctoral sobre *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (1998). Destacan sus monografías dedicadas a *Ignacio de Ries* (2001) y *Antonio del Castillo* (2004), y el proyecto *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Ha comisariado exposiciones como «Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo» (1998), «Santas de Zurbarán. Devoción y persuasión» (2013) e «I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi» (2016). Ha sido asesor científico del Centro de Investigación Diego Velázquez de la Fundación Focus en Sevilla y Ospite Científico del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut.

#### Pedro Manuel Martínez Lara

Profesor Sustituto Interino  
Universidad de Sevilla  
pedrom.investigacion@gmail.com

Licenciado (2005) y doctor en Historia del Arte (2012) por la Universidad de Sevilla, donde fue becario FPI. Su tesis doctoral estudia los procesos de intercambio, transformación y asimilación artísticos y humanísticos entre Italia y España, centrandó la atención en Pablo de Céspedes. Es docente en la Universidad de Sevilla como Profesor Sustituto Interino, en el Centro EUSA de Sevilla, así como profesor invitado en másteres en la Universidad de Sevilla y la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Ha realizado estancias de investigación en Roma, Mértola y Córdoba.



Páginas 52-65

### EL RETRATO REAL EN EL REINADO DE JUAN CARLOS I

**RESUMEN** Los retratos realizados al rey don Juan Carlos y a su familia durante el último cuarto del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI revelan importantes diferencias con la representación tradicional de la monarquía, aunque se mantienen sorprendentemente algunos arquetipos. El empleo de la fotografía como medio principal para la difusión oficial —y extraoficial— de su imagen ha permitido, además, que la creación de obras de arte con las efigies reales fortalezca su sentido institucional y la capacidad interpretativa y narrativa de los artistas que se han enfrentado a ellas. Tanto unas como otras han dejado rastros significativos de la convivencia de los ciudadanos con ellas.

**PALABRAS CLAVE** Retratos reales, reinado de Juan Carlos I, Hernán Cortés, Salvador Dalí, Carmen Laffón, Antonio López.

### ROYAL PORTRAITURE DURING THE REIGN OF JUAN CARLOS I

The portraits of King Juan Carlos and his family produced during the last quarter of 1900s and early 2000s reveal major differences with respect to how monarchs were traditionally depicted, though surprisingly they maintain a few archetypes. The use of photography as the chief means of official —and non-official— dissemination of their image has furthermore made it possible for artworks depicting members of royalty to enhance their institutional significance and the interpretative and narrative skills of the artists who execute these works. They have all left significant traces of how citizens relate to them.

**KEYWORDS** Royal portraits, reign of Juan Carlos I, Hernán Cortés, Salvador Dalí, Carmen Laffón, Antonio López.

#### Javier Portús

Museo Nacional del Prado  
Jefe de Conservación de Pintura Española (hasta 1700)  
javier.portus@museodelprado.es

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, es Jefe de Conservación de Pintura Española (hasta 1700) del Museo Nacional del Prado. Reconocido especialista en pintura española del Barroco, es autor de numerosos estudios entre los que cabe destacar *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española 1554-1838* (1998), *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (1999), *Entre dos centenarios. Bibliografía crítica y antológica de Velázquez 1962-1999* (2000), *Ribera* (2011) o *El concepto de pintura española. Historia de un problema* (2012), por el que ha recibido el Premio Juan Andrés de Ensayo e Investigación en Ciencias Humanas. Ha comisariado exposiciones antológicas como «El retrato español. Del Greco a Picasso» (2004), «Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro» (2007), «El joven Ribera» (2011), «Velázquez y la familia de Felipe IV» (2013), todas ellas en el Museo del Prado.

*Reales Sitios* es una revista fundada en 1964 por Patrimonio Nacional que publica artículos originales.

Su misión principal es dar a conocer investigaciones sobre Historia del Arte relacionada con la historia de la Monarquía Hispánica y, preferentemente, sobre las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, así como los palacios, conventos y edificios históricos, jardines y bosques adscritos a la institución. Se dirige a la comunidad científica nacional e internacional con una periodicidad trimestral.

La revista acepta manuscritos originales para su valoración en español, así como en inglés, francés e italiano; publica sus números en español y en papel. Se publica un volumen anual, normalmente dividido en cuatro números de carácter trimestral, aunque puede unir varios números trimestrales en un solo número semestral u ofrecer el volumen anual para dar cabida a un dossier especializado que considere de especial interés.

Somete todos sus artículos indizados a una revisión por dobles pares ciegos, según el sistema de arbitrio científico al uso, para garantizar la calidad y objetividad de sus contenidos.

Publica en todos sus números artículos de investigación en su sección principal con carácter fijo, que en ocasiones aparecen ordenados en un dossier especializado, a cargo de un especialista invitado. También acepta noticias breves para su sección de Notas y documentos —siempre relativas a piezas de las Colecciones Reales y Reales Sitios de Patrimonio Nacional—, así como breves noticias, reseñas de exposiciones, de publicaciones o de eventos cuyos argumentos sean afines a sus contenidos científicos, y que aparecen en secciones cuyo carácter es intermitente.

Los manuscritos originales han de remitirse, siempre de acuerdo a todas las *Normas* que pueden descargarse de la página de la revista (<http://www.patrimonionacional.es/programas-culturales/publicaciones>), preparados para la revisión por pares y junto a los *Impresos* cumplimentados que deben descargarse (<http://www.patrimonionacional.es/programas-culturales/publicaciones>), a la siguiente dirección de correo electrónico: [edicion.realesitios@patrimonionacional.es](mailto:edicion.realesitios@patrimonionacional.es)

Reales Sitios está indexada, entre otros, en: SOC-Arte; *Compludoc*; *Dialnet*; FRANCIS; *Arts Abstracts*; *A&HCI* (*Arts & Humanities Citation Index*); *LATINDEX*; *The BIBLIOGRAPHY OF THE HISTORY OF ART*; *HA* (*Historical Abstracts*); *HLAS* (*Handbook of Latin American Studies*); *Periodicals Index on line*; *Current Contents*.

*Reales Sitios* está exenta de toda responsabilidad sobre las opiniones vertidas por los autores de cada uno de los textos publicados en la revista.

Cubierta: Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle), h. 1600, óleo sobre lienzo, 290 x 320 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10010252. Palacio Real de Madrid

Páginas 2-3: Salvador Dalí, *El Príncipe de Ensueño* (detalle), 1979, técnica mixta sobre lienzo, 251 x 188 cm. Bien de S. M. el Rey Don Juan Carlos, inv. 28101095. Palacio Real de Madrid

Página 5: Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle), h. 1600, óleo sobre lienzo, 290 x 320 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10010252. Palacio Real de Madrid

Edita:  
PATRIMONIO NACIONAL  
Palacio Real, C/ Bailén s/n, 28071 Madrid  
[www.patrimonionacional.es](http://www.patrimonionacional.es)

Administración:  
Sección de Publicaciones  
María Dolores López Marín  
T: 91 454 87 00 (ext. 57250) F: 91 454 88 69

Suscripciones:  
Sección de Actividades Comerciales  
T: 91 454 87 00 (ext. 57256) F: 91 454 88 75  
[acomercial@patrimonionacional.es](mailto:acomercial@patrimonionacional.es)  
Suscripción 4 números: España 25€ / extranjero 50€

Precio del ejemplar:  
España 8€ / extranjero 16€

Producción:  
Ediciones El Viso

Diseño:  
Subiela Bernat

Fotografías:  
Barcelona, Album / sfgp: p. 63  
© Casa de S.M. el Rey: p. 15  
Cortesía de colección particular: p. 40  
Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta: p. 20  
León, Archivo Catedralicio: p. 28 (foto: Imagen Mas)  
Londres, © British Library Board. All Rights Reserved / Bridgeman Images: p. 31 (fig. 18)  
Londres, © Dean and Chapter of Westminster: p. 31 (fig. 19)  
Madrid, © Ayuntamiento de Madrid: p. 55  
Madrid, Banco de Imágenes VEGAP: p. 57  
Madrid, Colección Banco de España: pp. 64 y 65  
Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional: p. 32  
Madrid, Museo Arqueológico Nacional: p. 11 (figs. 3 y 4, Miguel Ángel Camón Cisneros; fig. 5, Antonio Trigo)  
Manchester, Copyright of the University of Manchester: p. 29  
Pedro Martínez Lara: pp. 39, 40, 42 (fig. 7)  
Nueva York, The Morgan Library & Museum: p. 30 (fig. 16)  
París, Bibliothèque nationale de France: p. 30 (fig. 17)  
París, cortesía de colección particular: p. 38  
© Patrimonio Nacional: pp. 6, 12-14, 16, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 62, 67, 68  
© Patrimonio Nacional, fotografía de José Barea: p. 9  
© Patrimonio Nacional, fotografías de Joaquín Cortés y Román Lores: pp. 2-3, 5, 34, 37, 41, 42-43 (fig. 8), 48-49, 51, 60, 61, cubierta  
Sevilla, Cabillo Catedral Metropolitano: p. 44  
Valladolid, Museo Patio Herreriano: pp. 52, 58-59 (foto: Germán Sinovas)  
© Ville de Castres, musée Goya-musée d'Art hispanique: p. 45  
© Manolo Valdés, Antonio López, Carmen Laffón, Francisco López Hernández, Julio López Hernández, VEGAP, Madrid, 2017  
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid, 2017  
© Fundación Alberto Schommer, VEGAP, Madrid, 2017  
© Herederos Guayasamín

Fotocomposición:  
Ana Martín

Preimpresión:  
Emilio Breton

Impresión:  
Artes Gráficas Palermo

Encuadernación:  
Ramos

ISSN 0486-0993 NIP0 789-17-028-5 DL M-11.160-64

© de esta edición, Patrimonio Nacional  
© de los textos, sus autores

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



ESPAÑA 8€ | EXTRANJERO 16€

