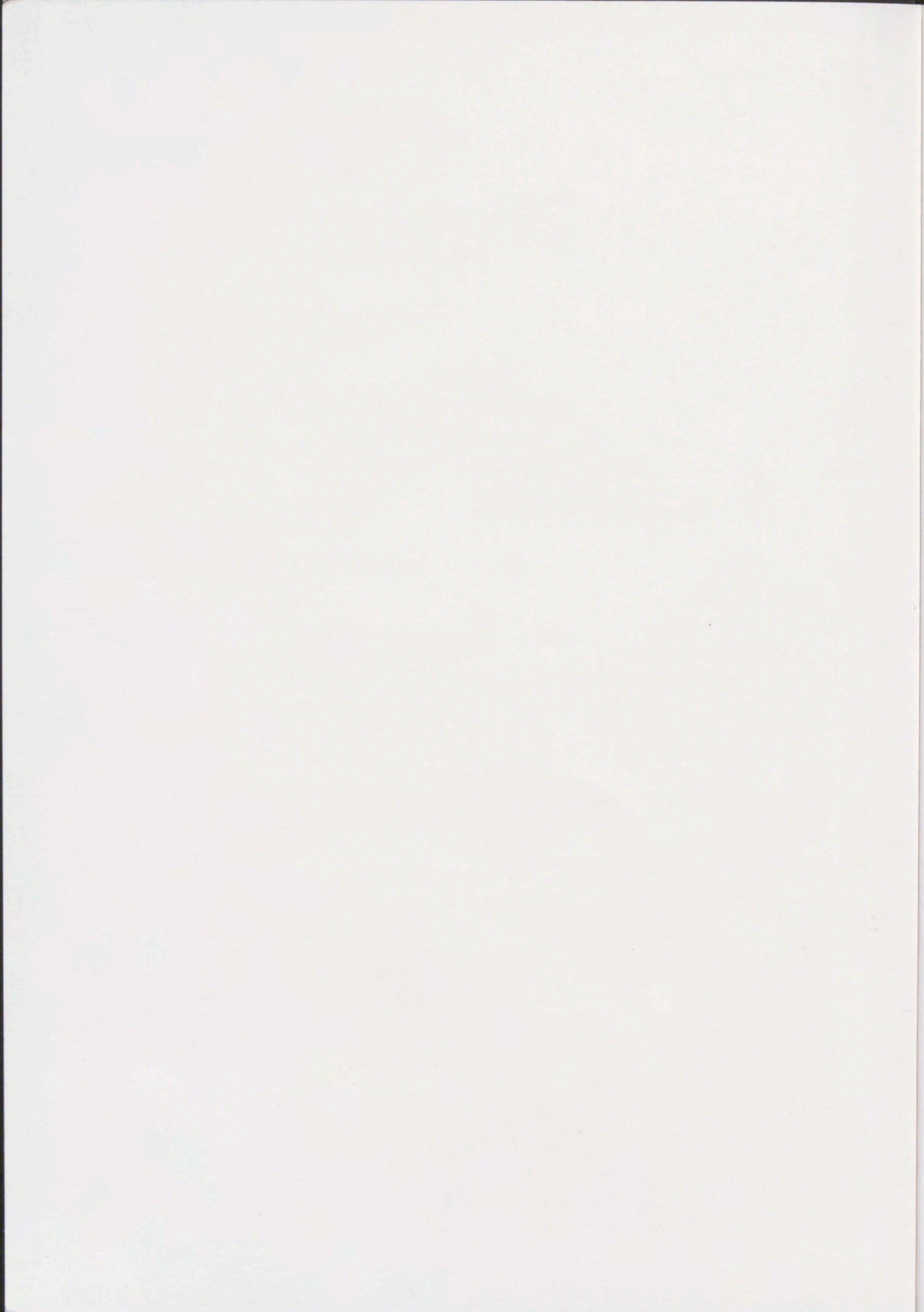


# REALES SITIOS





R.42167

XII/1

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

# REALES SITIOS

NÚMERO 204 • CUARTO TRIMESTRE DE 2015



PATRIMONIO  
NACIONAL

Abierto a todas aquellas empresas artísticas emprendidas por la Corona a lo largo de la historia, especialmente en torno a los escenarios simbólicos de poder que representaron las distintas residencias y enterramientos reales, este nuevo número de la revista *Reales Sitios* presenta un conjunto de estudios que son el testimonio inequívoco de la complejidad de los proyectos decorativos que enriquecieron la imagen de la monarquía hispánica y la expresión de la majestad real a lo largo de los siglos, en distintos contextos sociales y culturales.

El primero de los trabajos se debe a la profesora Matilde Miquel, de la Universidad Complutense de Madrid, y ensaya sobre el valor sustancial que tuvieron las reliquias en los enterramientos regios de la Capilla de la Santa Cruz en la Catedral Primada de España, así como la influencia de su uso en la configuración de la arquitectura de ese panteón real medieval. La profesora Carmen Ripollés, de la Portland State University, ofrece una sugerente interpretación sobre el papel que las pinturas de frutas de los aposentos nuevos de Carlos V en la Alhambra de Granada desempeñaron tanto en el arranque de la pintura de bodegones en la península ibérica como en la conformación de la cultura imperial. La doctora Margarita de Alfonso Caffarena presenta en su artículo un documentado relato de las relaciones suntuarias que se establecieron entre la corte hispánica y la francesa en el siglo XVII y abunda en el intercambio de regalos artísticos en torno a las relaciones políticas, lo que aporta además valiosa información sobre los productos suntuarios de nuestro país más codiciados en la corte vecina. La conservadora de Patrimonio Nacional Carmen García-Frías propone una nueva atribución a una pintura conservada en nuestras Colecciones Reales procedente de la colección de Carlos IV, en la que lleva trabajando varios años. Otros miembros del equipo científico de la institución, la responsable del Departamento de Conservación, Pilar Benito, y la conservadora Amaya Herrero de Jáuregui, analizan el diseño de un taburete que está en relación con una pieza conservada en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional y que posee un extraordinario valor para comprender la fecunda labor de Jean-Démsthène Dugourc, decorador al servicio de Carlos IV, de quien además se aportan algunas novedades a cargo del historiador de Patrimonio Nacional José Luis Sancho, en la sección de Notas y Documentos, que completa otras entregas realizadas anteriormente en las páginas de esta revista.

JOSÉ LUIS DÍEZ



## PATRIMONIO NACIONAL

### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

#### PRESIDENTE

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna

#### GERENTE

Ernesto Abati García-Manso

#### VOCALES

Francisco Belil Creixell

Félix Bolaños García

Manuela Carmena Castrillo

Javier García Fernández

Antonio Hidalgo López

María del Carmen Iglesias Cano

Francisco Javier Lacalle Lacalle

Gregorio Marañón Bertrán de Lis

Domingo Martínez Palomo

Juan Tejedor Carnero

Fernando de Terán Troyano

José Luis Vázquez Fernández

#### SECRETARIO

Tomás Suárez-Inclán González

## REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

# REALES SITIOS

NÚMERO 204 • CUARTO 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

Fernando Checa Cremades

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

José Manuel Cruz Valdovinos

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

Guy Delmarcel

Louvain, Universidad Católica

Estrella de Diego

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

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

Begoña Lolo

Madrid, Universidad Autónoma de Madrid

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

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]

#### 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

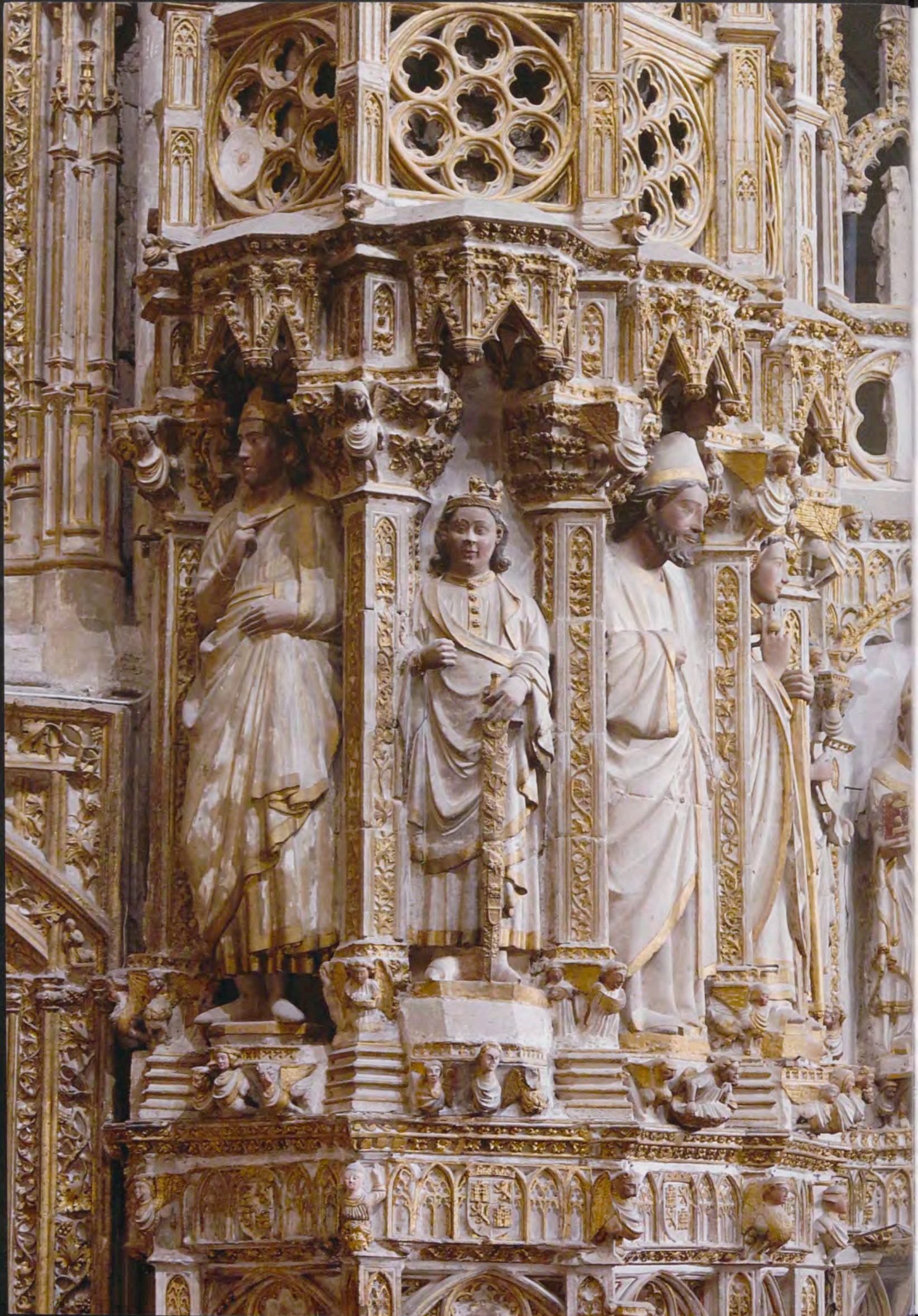
Madrid, Patrimonio Nacional

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 Reliquias sagradas y enterramientos regioes.  
La Capilla de la Santa Cruz de la catedral de Toledo  
*Sacred Relics and Royal Burials. The Chapel  
of the Santa Cruz in Toledo Cathedral*  
Matilde Miquel Juan  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
- 24 Naturaleza, ciencia e imperio: los cuartos  
de las frutas en la Alhambra y los orígenes  
del bodegón en España  
*Nature, Science and Empire: the "Cuartos  
de las Frutas" in the Alhambra and the Origins  
of Still Life in Spain*  
Carmen Ripollés  
PORTLAND STATE UNIVERSITY
- 38 Intercambio de objetos suntuarios y productos  
de lujo entre las cortes de Madrid y París en torno  
a las reinas María Teresa de Austria y María Luisa  
de Orleans  
*The Exchange of Luxury Objects and Products  
between the Courts of Madrid and Paris in  
Connection with Queens María Teresa of Austria  
and Marie Louise of Orleans*  
Margarita de Alfonso Caffarena
- 66 Una obra desconocida de Cornelis Schut el Joven  
en las colecciones de Carlos IV como rey  
*An Unknown Work by Cornelis Schut the Younger  
in the Kingly Collections of Charles IV*  
Carmen García-Frías Checa  
PATRIMONIO NACIONAL
- 78 Diseño de un taburete para la Sala de Compañía  
en la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez  
*Design for a Stool for the Sala de Compañía  
in the Casa del Labrador of the Royal Site of Aranjuez*  
Pilar Benito García y Amaya Herrero de Jáuregui  
PATRIMONIO NACIONAL
- 88 Notas y documentos
- 93 Resúmenes y autores de los artículos



# RELIQUIAS SAGRADAS Y ENTERRAMIENTOS REGIOS. LA CAPILLA DE LA SANTA CRUZ DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

MATILDE MIQUEL JUAN<sup>1</sup>  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

## LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO: ENTRE RELIQUIAS SAGRADAS Y LA DEVOCIÓN A LA SANTA CRUZ

Desde época medieval las reliquias se habían convertido en objetos esenciales para la fundación de catedrales, iglesias, monasterios o abadías. El afán de obtener piezas sagradas de la vida de Cristo, la Virgen y los santos tenía como objetivo que estas actuaran como elementos apotropaicos del culto para la población cristiana, o bien, según los casos, que legitimaran y promocionaran el nuevo templo, a sus fundadores o a aquellas personas vinculadas al santuario. Pero la cuestión fundamental era discernir la mejor forma de exponer y proteger estos vestigios garantizando su actuación milagrosa y los efectos que pudieran producir. Frente a una posición de culto más preservada, y quizás también oculta, en época románica, progresiva-

mente a partir del siglo XIII, estas venerables huellas del pasado se ubicaron en lugares cada vez más significativos y visibles a la comunidad que requería de estos fragmentos de santidad<sup>2</sup>.

A través de este estudio se analizará el significativo valor de las reliquias y el protagonismo que adquirirán dentro del nuevo diseño de construcción gótica, primero al servicio del proyecto ideológico de Rodrigo Jiménez de Rada y su aspiración por alcanzar la superioridad de la *dives toledana* y, en segundo lugar, como lugar de culto, pero sobre todo como sitio sagrado, debido al paralelismo simbólico con el templo del Santo Sepulcro de Jerusalén, convirtiendo así la catedral de Toledo en un privilegiado panteón regio.

Toledo fue considerada sede primada desde el año 681, reconocida en 1088, y en competencia en la península ibérica con otras sedes catedralicias, como Tarragona, Santiago de Compostela o Braga<sup>3</sup>. Dentro del proyecto de Rodrigo

1 Este trabajo forma parte del Proyecto I+D+i, titulado «Formación del pintor y práctica de la pintura en los Reinos Hispanos (1350-1500)» (HAR2012-32720), del Programa Nacional de Proyectos de Investigación, Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental No Orientada, del Ministerio de Economía y Competitividad, y del proyecto de investigación PGC2018-093822-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Este artículo fue confeccionado a lo largo del año 2013, entregado para su publicación en la revista *Reales Sitios* en marzo de 2014, revisado para su publicación en marzo de 2017. Mis palabras de agradecimiento a Olga Pérez Monzón, Susana Calvo Capilla y Javier Martínez de Aguirre por sus consejos y ayuda, y a Pablo González Tornel por la revisión final y las palabras de ánimo que siempre consigue sacar para mí.

2 Con bibliografía anterior, Robert Ousterhout, «Architecture as Relic and the Construction of Sanctity: the Stones of the Holy Sepulchre», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 62, 1 (2003), pp. 4-23; ídem, «Sacred Geographies and Holy Cities: Constantinople as Jerusalem», en Alexei Lidov, *Hierotopy: The Creation of Sacred Space in Byzantium and Medieval Russia*, Moscú, Indrik, 2006, pp. 98-116; Cynthia Hahn y Holger A. Klein, *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and*

*Beyond*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015. Aunque su estudio se refiera a ejemplos monásticos, es sintomático de una realidad que coincide con el avance del período gótico, el acceso al enterramiento de las élites en el interior de los templos y la proliferación de reliquias como objetos sancionadores de templos, cultos y peregrinaciones en territorio hispánico: Francisco de Asís García García, «Mover al santo: traslado de reliquias y renovación de escenarios de culto en monasterios hispanos (siglos XI y XII)», en José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja (coords.), *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2016, pp. 145-173.

3 Sobre la problemática de la Primacía, con bibliografía anterior, puede consultarse: Carlos Manuel Reglero de la Fuente, «Los obispos y sus sedes en los reinos hispánicos occidentales (mediados del siglo XI- mediados del siglo XII): tradición visigoda y reforma romana», en *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII. XXXII Semana de Estudios Medievales* (Estella, del 18 al 22 de julio de 2005), Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2006, pp. 195-288. La posición esgrimida por Jiménez de Rada reivindicadora de la Primacía: Patrick Henriët, «Political Struggle and the Legitimation of the Toledan

Fig. 1 Esculturas de la primitiva Capilla de la Santa Cruz, finales del siglo XIII-principios del XIV, Catedral Primada de Toledo

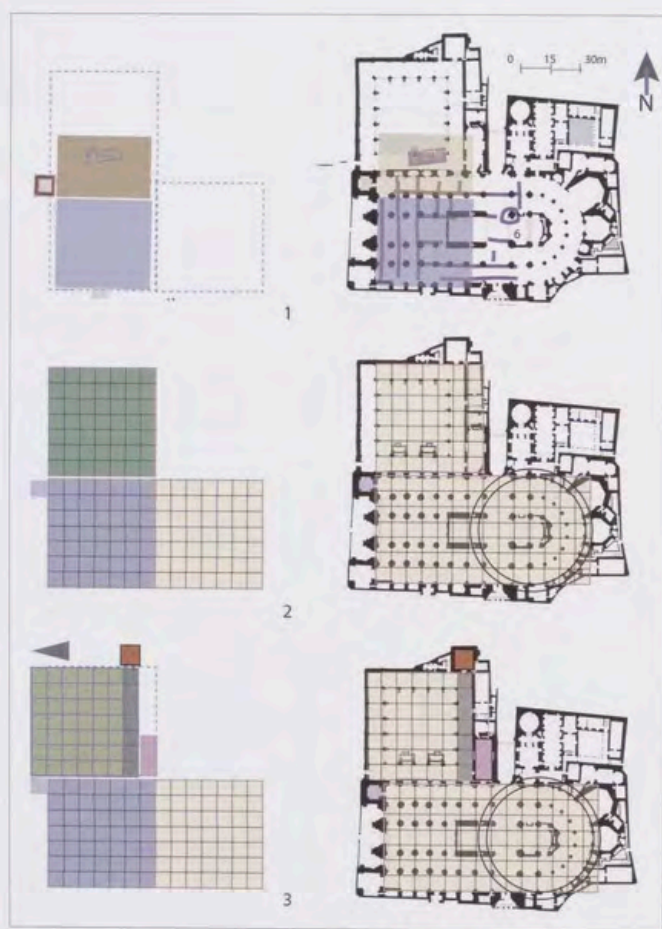


Fig. 2 Proceso evolutivo de transformación de la mezquita aljama en la catedral gótica de Toledo. 1. Planta y patio de la mezquita con el alminar en la planta de la catedral. 2. Esquema de la traza original de la catedral con el claustro. 3. Desplazamiento hacia el oeste del claustro para la construcción de la Capilla de San Blas y la Capilla de San Pedro. Fuente: Amalia M.<sup>a</sup> Yuste Galán, *Escrito en piedra: estudios en torno a la fábrica del claustro de la catedral de Toledo (1383-1485)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 227.

Primacy: The *Pars Lateranii Concilii*», en Isabel Alfonso, Hugh Kennedy y Julio Escalona (eds.), *Building Legitimacy: Political Discourses and Forms of Legitimation in Medieval Societies*, Leiden, Brill, 2004, pp. 291-318; Antonio García y García, *Historia del Concilio IV Lateranense de 1215*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2005, pp. 87-97; Peter Linehan, *Historia e historiadores de la España medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011 (1.<sup>a</sup> ed. 1993), pp. 351-355.

- 4 Sobre Rodrigo Jiménez de Rada: Javier Gorosterratzu, *Don Rodrigo Jiménez de Rada, gran estadista, escritor y prelado*, Pamplona, Viuda de T. Bescansa, 1925; Eduardo Estella Zalaya, *El fundador de la Catedral de Toledo. Estudio histórico del pontificado de D. Rodrigo Jiménez de Rada en la Sede Toledana con la documentación original del Archivo Capitular 1208-1247*, Toledo, A. Medina, 1926; Manuel Ballesteros, *El arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada*, Madrid, 1935; Peter Linehan, *La iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, Departamento de Publicaciones de la Universidad Pontificia, 1975, pp. 4-16; Hilda Grassotti, «Don Rodrigo Jiménez de Rada: gran señor y hombre de negocios en la Castilla del siglo XIII», *Cuadernos de Historia de España*, 55-56 (1972), pp. 1-302; Rodrigo Jiménez de Rada, *Historia de los hechos de España*, introducción y traducción de Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza, 1989; Ramón González Ruiz, *Hombres y libros de*

Jiménez de Rada<sup>4</sup> la posesión de las reliquias se convirtió en uno de los elementos más significativos de la sede episcopal y su diócesis, que requería de una ostensión explícita y protocolaria en aquellos espacios más sacros del templo. En la descripción que se hace en el *De rebus Hispaniae* (h. 1237-1243) de la consagración de la catedral tras la conquista cristiana se indica el gran número de valiosas reliquias que se colocaron sobre el altar mayor pertenecientes a la catedral<sup>5</sup>, además de las donadas por los monarcas de su tesoro y el de sus antepasados, en clara alusión a la sacralidad del espacio y a la importancia de la fundación. Pero la llegada de Rodrigo Jiménez de Rada determinó un paso más en esta evolución al transformar la antigua mezquita en catedral gótica<sup>6</sup> [fig. 2]. Las posibles relaciones de Rodrigo Jiménez de Rada con territorios europeos donde se había formado —como el caso de París—, la presencia de arquitectos franceses en Castilla, los dictados del IV Concilio Lateranense de Roma —conservados en la propia biblioteca capitular—, la necesidad de un amplio coro para una numerosa comunidad y la expansión de las nuevas formas góticas en la península ibérica son cuestiones fundamentales que explican las estructuras góticas de la nueva catedral toledana.

En esta consagración, enmarcada en los prolegómenos de la idea de cruzada, se vinculaba la catedral de Toledo con la Santa Cruz, una conexión que se remonta a la etapa visigoda<sup>7</sup>. El culto y la importancia de la cruz definirán la posterior evolución cultural y a la vez estructural de la Primada, al ser utilizada esta devoción por Jiménez de Rada como reliquia salvadora en la batalla de las Navas de Tolosa (1212) y como símbolo iconográfico sobre el que girará la

*Toledo*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1997, pp. 165-202; Francisco J. Hernández, «La hora de don Rodrigo», *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques medievales*, 26 (2003), pp. 15-71. Más recientemente y desde otro enfoque, Lucy K. Pick, *Conflict and Coexistence: Archbishop Rodrigo and the Muslims and Jews of Medieval Spain*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004. Sobre el proyecto pluricultural de Jiménez de Rada, véanse Juan Carlos Ruiz Souza, «Toledo entre Europa y al-Andalus en el siglo XIII. Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1, 2 (2009), pp. 233-271 (pp. 237-242); Juan Carlos Ruiz Souza, «Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder», *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, 8 (2012-2013), pp. 221-259 (pp. 221-224); Juan Carlos Ruiz Souza, «Rodrigo Jiménez de Rada, Alfonso X y Pedro I ante las "reliquias arquitectónicas" del pasado en la construcción de la identidad de España. Historicismos antiguos», en María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María C. Cosmón (coords.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, Sílex, 2014a, pp. 219-230; ídem, «Asimilación de la arquitectura almohade y del paisaje monumental de al-Ándalus en la corona de Castilla tras las Navas de Tolosa», en Patrice Cressier y Vicente Salvatierra (coords.), *Las Navas de Tolosa 1212-2012: miradas cruzadas*, Jaén, Universidad de Jaén, 2014b, pp. 347-364.

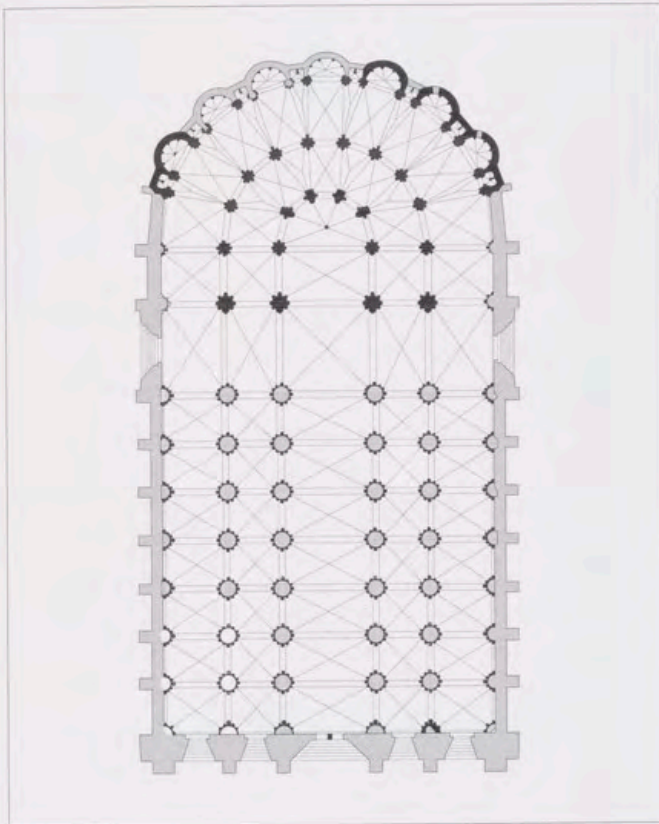


Fig. 3. Planta de la catedral de Toledo en el siglo XIII. Fuente: Rafael Cerro et al., *Arquitecturas de Toledo: del románico al gótico*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1991, p. 428.

transformación de la mezquita en nueva catedral gótica al recordar el Santo Sepulcro de Jerusalén. Además, la extraordinaria visión de la Santa Cruz y las relaciones que presenta este suceso con la visión del emperador Constantino en la batalla sobre el Puente Milvio en el 312 aluden a una nueva dimensión que conecta no solo a Jiménez de Rada con Constantino, o con la victoria de la cristiandad sobre los infieles —que no debieron ser ajenas al pensamiento de Jiménez de Rada—, sino también a los inicios del cristianismo, a los primeros cristianos, que en el caso toledano se reivindican a través de las figuras de san Ildefonso, santa Leocadia y san Eugenio.

Para tal fin, Jiménez de Rada debía proyectar un edificio acorde con la importancia de una sede primada, que refrendara su sacralidad, por lo que el diseño de la catedral y los primeros objetos que preservara cobran una especial relevancia [fig. 3]. La combinación del innovador estilo gótico, que definiría el nuevo templo, se conjugaba con los vestigios del pasado, que específicamente poseían la fuerza de la legitimación y venían a elevar la dignidad de nuevo lugar sagrado a través de la similitud con una estructura hierosolimitana con la que se pretendía establecer simbólicas relaciones visuales. Esta dualidad entre la antigüedad y la modernidad ya había sido conjugada por Jiménez de Rada<sup>8</sup> y otros personajes coetáneos, puesto que el uso consciente de los *spolia* en estas mismas fechas venía en la misma línea a refrendar el presente a través del pasado.

- 5 La descripción aparece en el libro 25, capítulo 6 del *De rebus Hispaniae* (Jiménez de Rada 1989, p. 251; Ramón González y Felipe Pereda, *La Catedral de Toledo. 1549. Según el Doctor Blas Ortiz. Descripción Gráfica y Elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo, Antonio Pareja, 1999, p. 145). Otras referencias a las numerosas reliquias de la Primada: Matilde Revuelta Tubino, *Inventario Artístico de Toledo. La Catedral Primada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, II, 2; Ángel Fernández Collado, «La capilla de las reliquias de la catedral de Toledo», *Memoria Ecclesiae*, XXXV (2011), pp. 485-494; ídem, «El regreso a Toledo de las reliquias de san Eugenio y santa Leocadia», *Memoria Ecclesiae*, XXXV (2011), pp. 469-483; Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera, «Las donaciones regias de reliquias, un vínculo entre dinastías reales y la catedral de Toledo», *Memoria Ecclesiae*, XXXV (2011), pp. 495-514; Thomas Nickson, *Toledo Cathedral. Building Histories in Medieval Castile*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 141-146.
- 6 Sobre la catedral de Toledo en los siglos XIII al XV: Guido Conrad von Konradsheim, «El ábside de la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, XLVIII, 190-191 (1975), pp. 217-224; Teresa Pérez Higuera, *Paseos por el Toledo del siglo XIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 72-85; Clara Delgado Valero, *Toledo islámico: ciudad, arte e historia*, Toledo, Caja de Ahorros, 1987, pp. 266-274; Ángela Franco Mata, «Introducción. La Catedral de Toledo en la Edad Media», en Rafael Cerro et al., *Arquitecturas de Toledo: del románico al gótico*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, pp. 409-465; Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle, «De la Gran Mezquita a la catedral gótica», en Louis Cardaillac (ed.), *Toledo, siglos XII-XIII. Musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la*

*tolerancia*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 152-163; Teresa Pérez Higuera, «Toledo. La Catedral», en Áurea de la Morena (coord.), *La España Gótica. Castilla La-Mancha. Toledo, Guadalajara y Madrid*, Madrid, Encuentro, 1998, pp. 18-107; Ramón González Ruiz, «Las Catedrales Antiguas de Toledo», en Ramón González Ruiz (coord.), *La Catedral Primada de Toledo*, Toledo, Promecal, 2010, pp. 142-147; Tom Nickson, «La Catedral: su historia constructiva», en Ramón González Ruiz (coord.), *La Catedral Primada de Toledo*, Toledo, Promecal, 2010, pp. 148-161; Nickson 2015.

- 7 Durante la etapa visigoda una reliquia de la Santa Cruz en la procesión del Viernes Santo era llevada ceremonialmente de la catedral a la iglesia de la Santa Cruz, y parece que bajo su titularidad constaba la catedral, y, aunque de esto las fuentes no son claras, debemos considerar su culto como especialmente significativo en la catedral (Helmut Schlunk, *Las cruces de Oviedo: el culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1985, pp. 9-11; Nickson 2015, pp. 153-156). Sobre la importancia de la santa Cruz dentro del reinado de Alfonso VIII: Olga Pérez Monzón, «Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, XIV (2002), pp. 19-41. Para reforzar la importancia de la devoción a la Santa Cruz, se puede recordar que el propio Alfonso X el Sabio inicialmente proyectó la iglesia de la Santa Cruz de Cádiz como su espacio de enterramiento, que posteriormente trasladó a la catedral de Sevilla. Gerardo Boto Varela, «Aposentos de la memoria dinástica. Mudanza y estabilidad en los panteones regios leoneses (1157-1230)», *Anuario de Estudios Medievales*, 42, 2 (2012), pp. 535-565 (p. 543).
- 8 Ruiz Souza 2009, pp. 237-242; Ruiz Souza 2014a.

## LA EVOCACIÓN DEL SANTO SEPULCRO DE JERUSALÉN Y LAS ESTRUCTURAS DOBLES

Una de las características más llamativas del conjunto son sus grandes dimensiones, es cierto que inicialmente marcadas por la antigua mezquita sobre la que se asienta, pero el nuevo edificio catedralicio debía superar las expectativas de sus contemporáneos y destacar sobre las otras catedrales que se estaban construyendo en ese momento —Burgos y León—. La capilla mayor de la catedral de Toledo, diseñada desde los mismos inicios constructivos góticos del templo, se caracteriza por una disposición semicircular, rodeada por una doble girola y erigida tomando en consideración los novedosos diseños de las catedrales de París, Bourges o Le Mans. Un atento estudio de sus dimensiones muestra la voluntad racional de edificar un templo cuya altura es el doble que su anchura, aludiendo a un diseño rectangular que rememoraría el Templo de Salomón, diseñado por inspiración divina y que preservaría las reliquias más significativas<sup>9</sup>. En la misma línea, como ya se ha publicado en otras ocasiones<sup>10</sup>, la estructura de la cabecera, con unas dimensiones

más cortas que las habituales en las catedrales francesas, alude para algunos historiadores a un diseño de planta centralizada que se ha asociado al Templo de Salomón o al mismo Santo Sepulcro, reflejando los vínculos que se pretendían establecer con los lugares más sagrados de la cristiandad<sup>11</sup>. Así, estas premisas constructivas dejan de ser una peculiaridad para convertirse en una necesidad y seña de identidad de dentro del proyecto cultural toledano. Es, por tanto, muy posible que desde el principio Jiménez de Rada hubiera planeado para la cabecera de la catedral un espacio doble dedicado, por una parte, a altar mayor —en la zona más occidental—<sup>12</sup> y, por otra, a una capilla trasera dedicada a la Santa Cruz, y destinado a preservar las reliquias más preciadas de la catedral, entre las que se encontrarían aquellas que desde la fundación de la catedral en 1086 se atesoraban en el templo<sup>13</sup>. En este sentido, los cánones del IV Concilio de Letrán aluden a la importancia de los sagrarios donde se custodia la Eucaristía, como así recogen los posteriores concilios hispanos de Valladolid (1228), Lérida (1229) o León (1267)<sup>14</sup>. La presencia de Jiménez de Rada en el IV Concilio Lateranense y el valor dado a estos espacios presbiteriales para preservar

9. Nickson 2015, pp. 49-52. La idea además se confirma si en el prólogo de la obra *Planeta* del canónigo Diego García, dedicado a Rodrigo Jiménez de Rada, se explica el papel de Dios como *opifex geometra* que diseñó el mundo de forma cuadrada, como el propio Templo de Salomón. Nickson además alude al ejemplo de San Pedro del Vaticano.

10. Ana Domínguez Rodríguez, «El testamento de Alfonso X y la catedral de Toledo», *Reales Sitios*, XXI, 82 (1984), pp. 73-75; ídem, «El *Officium Salomonis* de Carlos V en el monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo», *Reales Sitios*, 83, XXII (1985), pp. 11-15; Juan Francisco Rivera Recio, «Los restos de Sancho IV en la Catedral de Toledo», *Toletum* (2.ª Época), 16 (1985), pp. 127-137; José María Azcárate, *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 38. Pero fue finalmente en 1997 cuando el profesor Fernando Gutiérrez explicó con mayor detalle esta teoría y vinculó la Capilla de la Santa Cruz con el edificio del Santo Sepulcro: Fernando Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, Consejería de Educación y Cultura, 1997, pp. 163-194; Felipe Pereda, «Le origini dell'architettura cubica: Alfonso de Madrigal, Nicola da Lira e la querelle salomonista nella Spagna del Quattrocento», *Annali della Architettura*, 17 (2005), pp. 21-52. El tema fue retomado por Juan Carlos Ruiz Souza, «Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, XVIII (2006), pp. 9-29.

11. La información conocida sobre la zona oeste de la catedral durante el proceso constructivo en época cristiana no alude a ningún edificio significativo que limitara determinantemente la estructura centralizada de la cabecera. Agradezco a la profesora Susana Calvo la ayuda en esta noticia (Susana Calvo Capilla, *Las mezquitas de Al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl, 2014, p. 303). La revisión de los trabajos de Jean Passini (*Toledo a finales de la Edad Media. I. El Barrio de los Canónigos*, Toledo, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-Delegación de Toledo, 1995; *Casas y casas principales urbanas. El espacio doméstico de Toledo a fines de la Edad Media*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 116-118) y Amalia María Yuste Galán (*Escrito en piedra: estudios en torno a la fábrica del claustro de la Catedral de Toledo*

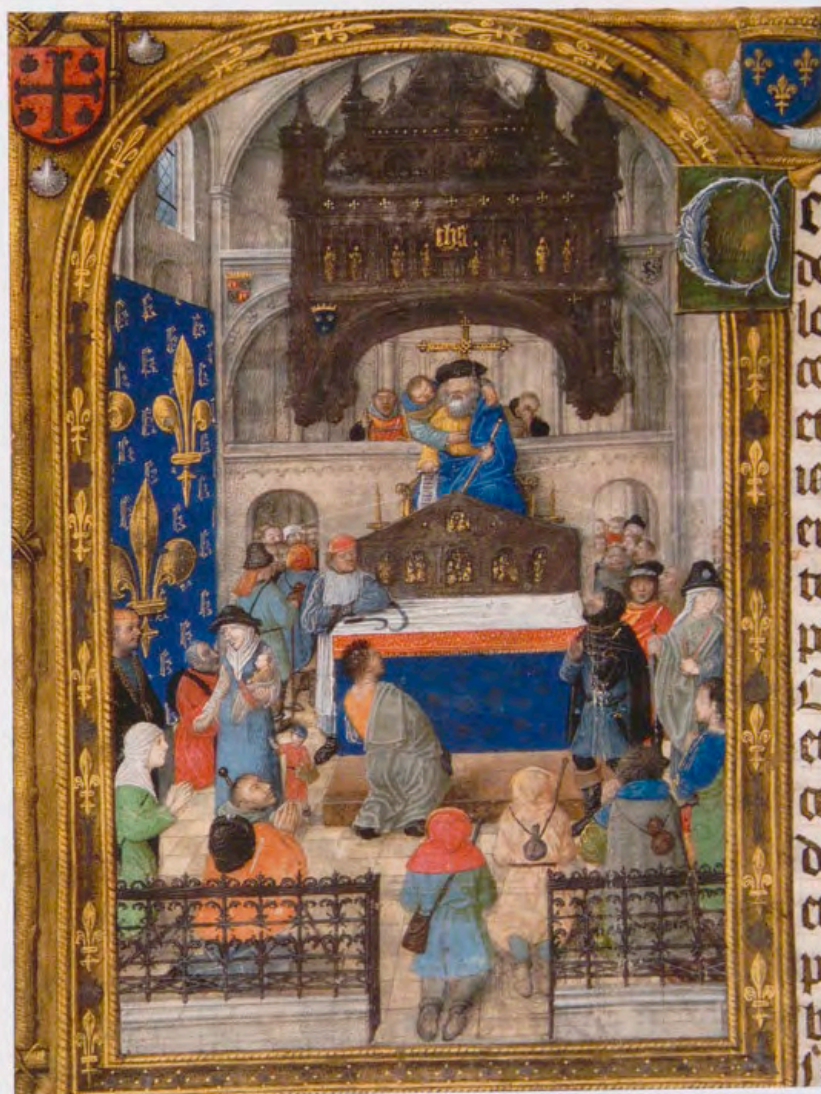
(1383-1485), tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 93-97) tampoco son concluyentes al respecto.

12. El altar mayor en muchas ocasiones lo hemos encontrado bajo la advocación del Salvador, pero hay fuentes que indican que no era esa su advocación. La incógnita alcanza la última monografía sobre la catedral, en la primera parte de la cual aparece claramente esta denominación (Nickson 2015, pp. 136, 121-122 y 161-163), que luego al final del libro es desmentida (p. 204).

13. Realiza un interesante estudio sobre la relación del coro con el altar mayor y explica algunas de las peculiaridades de la primada Eduardo Carrero Santamaría, «Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias», *Hortus Artium Medievalium*, 15, 2 (2009), pp. 159-171. Igualmente considera a Rodrigo Jiménez de Rada como el autor de la estructura de la cabecera de la catedral. Indica que esta capilla pudo actuar como altar matinal, aunque sobre este punto no hay ninguna constatación. Otras publicaciones sobre estos espacios culturales: Eduardo Carrero Santamaría, «En torno a san Bernardo. Trama y consecuencias de la retrocapilla de Clairvaux y el culto a las reliquias», en *Los Caminos de Santiago y la vida monástica cisterciense. Actas. IV Congreso Internacional sobre el Cister en Portugal y en Galicia* (Braga-Oseira, 2009), Orense, Deputación, 2010, II, pp. 931-951; Eduardo Carrero Santamaría, «Autour de saint Bernard. Chronologie et implications spatiales du culte des reliques à Clairvaux», *Citeaux-Comentarii cistercienses*, 64, 1-2 (2013), pp. 187-197.

14. Si bien desde el siglo XI estos sagrarios pudieron ser únicamente unos nichos en la pared del presbiterio, la importancia de salvaguardar la Eucaristía, comprensible dentro de un contexto de veneración al Corpus Christi y la Transubstanciación, generó con el tiempo que estos nichos se ampliaran y determinaran la creación tanto de retablos relicarios (principalmente en los países germánicos y en territorios de la corona de Aragón), como de capillas específicas con esta función de sagrario-relicario (Raquel Alonso Álvarez, «El camarín del Santísimo Sacramento en la catedral de Huesca (1543) y la herencia litúrgica medieval», *Locus Amoenus*, 14 (2016), pp. 79-90). Otro aspecto es la necesidad de visualizar la elevación de la hostia consagrada durante la liturgia, para lo que se optó por sobreelevar la estructura presbiterial (sobre la relación entre espacios presbiteriales y corales y el culto: Carrero 2009).

Fig. 4 Altar mayor de la catedral de Santiago de Compostela en el *Cartulaire de l'hôpital Saint-Jacques de Tournai*, h. 1489. Tournai, Bibliothèque de la Ville, Cod. 4 A, n.º 27



la Eucaristía y las reliquias pudo ser un aliciente para que el arzobispo determinara la confección de un área cerca del altar mayor con esta función de sagrario-relicario. Las constituciones de 1357 también refieren la fundación de una capilla dedicada a la Santa Cruz por parte de Jiménez de Rada, aunque no hay evidencias tan tempranas de su existencia<sup>15</sup>.

Nos movemos en el terreno de la hipótesis, pero la presencia de esta estructura doble, determinante de un espacio trasero, denominado retroaltar, trasaltar y altar ma-

tinal con función de relicario en otras catedrales, es elocuente de una realidad constructiva a partir del siglo XII en toda Europa. En la Capilla de la Magdalena de la catedral de Santiago de Compostela (que pretendió igualmente la primacía) se preservaba y se daba culto a las reliquias del santo compostelano y se realizaba la misa de maitines para los peregrinos<sup>16</sup> [fig. 4]. Igualmente, en Tarragona, la otra sede que aspiraba a la primacía, entre 1317 y 1327 se trasladó el coro de la zona del presbiterio a la nave y

<sup>15</sup> Nickson 2015, p. 153.

<sup>16</sup> La estructura trazada por Diego Gelmírez en la catedral de Santiago de Compostela remita a la estructura de la *confessio* de templos tan significativos como San Pedro del Vaticano y San Pablo Extramuros de Roma, permitiendo un pasillo de circulación para adorar los restos del apóstol en un altar trasero al altar mayor. Sobre la estructura de la catedral de Santiago de Compostela: Manuel Castiñeiras González, «Didacus Gelmírius, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico», en *Compostela y Europa, la historia de Diego Gelmírez* [cat. exp. París, Musée National des Monuments Français, del

16 de marzo al 16 de mayo de 2010; Ciudad del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, del 3 de junio al 1 de agosto de 2010; Santiago de Compostela, San Martín Pinario, del 15 de agosto al 15 de octubre de 2010], Milán, Skira, 2010, pp. 32-97 (pp. 89-90); Manuel Castiñeiras González, «El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos», en Pedro Luis Huerta (ed.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011, pp. 11-75; Eduardo Carrero Santamaría, «El altar mayor y el altar matinal en el presbiterio de la Catedral de Santiago de Compostela. La instalación litúrgica para el culto a un apóstol», *Territorio, Sociedad y Poder*, 8 (2013), pp. 19-52.

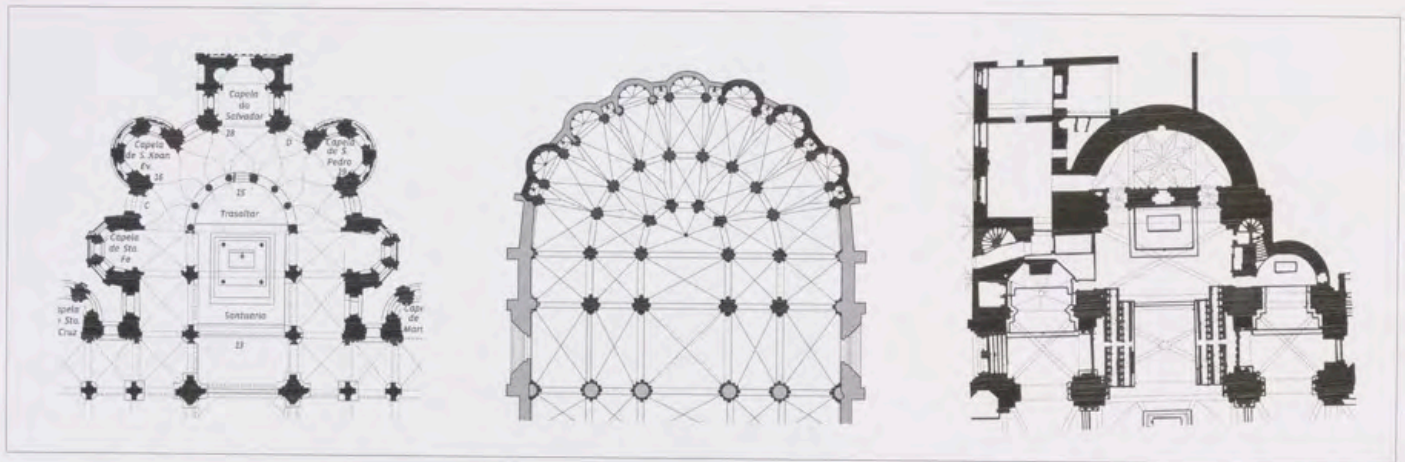


Fig. 5 Plantas de las cabeceras de las catedrales de Santiago de Compostela, Toledo y Tarragona. Fuentes: Kenneth J. Connant, *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1983; Rafael Cerro et al., *Arquitecturas de Toledo: del*

*románico al gótico*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1991, p. 428; Josep Bracons i Clapers y Pere Freixas i Camps (coords.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 68.

se separó con un retablo el altar mayor del trasaltar, donde se sabía que originariamente se encontraba la silla de san Fructuoso y la reliquia de la Santa Espina<sup>17</sup> [fig. 5]. Este lugar cultural de las reliquias de un santo ubicado en el trasaltar pudo ser utilizado en Toledo, según el ideario de Jiménez de Rada, como relicario de las santas reliquias originarias de la catedral, aquellas traídas por el arzobispo

don Bernardo de Sauvetat de Roma, o las donadas por san Luis, rey de Francia, entre las que se encontraba un fragmento del *Lignum Crucis*, en 1248<sup>18</sup> [fig. 6]. Jiménez de Rada, además de valorar la importancia de los sagrarios, podía haberse inspirado en esta estructura de las primeras basílicas cristianas en su viaje a Roma<sup>19</sup>, en la propia catedral compostelana o en otras edificaciones altomedievales

17 Marc Sureda i Jubany, «Romanesque Cathedrals in Catalonia as Liturgical Systems: A Functional and Symbolical Approach to the Cathedrals of Vic, Girona, and Tarragona (Eleventh-Fourteenth Centuries)», en Gerardo Boto Varela y Justin E. A. Kroesen (eds.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 234-238; Gerardo Boto Varela, «Inter primas Hispaniarum urbes, Tarraconensis sedis insignissima. Morphogenesis and Spatial Organization of Tarragona Cathedral (1150-1225)», en Gerardo Boto Varela y Justin E. A. Kroesen (eds.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 85-105; Gerardo Boto Varela y Marta Serrano Coll, «Acción constructiva y memoria monumental de los arzobispos de Tarragona en los escenarios de la catedral (siglo XIV)», en *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval* (León, del 24 al 27 de octubre 2017), en prensa. Agradezco a los doctores Boto y Serrano la lectura de su artículo antes de su publicación. Dentro de un contexto más amplio: Eduardo Carrero Santamaría, «La sacristía catedralicia en los reinos hispanos. Evolución topográfica y tipo arquitectónico», *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 11 (2005), pp. 49-60 (pp. 49-53); Francesca Español Bertrán, «El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI-XIV)», *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005), pp. 213-232; Eduardo Carrero Santamaría, «Retrocapillas, trasaltares y girolas. Liturgia, reliquias y enterramientos de prestigio en la arquitectura medieval», en Etelvina Fernández González (coord.), *Imagen del poder en la Edad Media. Estudios in Memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, León, Universidad de León, 2011, II, pp. 65-83. En algunas ocasiones, en época románica, este espacio trasero era ocupado por la silla episcopal; durante época gótica el trasaltar actuó como capilla de culto y, con el tiempo y debido a las necesidades eclesíásticas,

su función fue la de sacristía, desvirtuando en muchos casos su sentido primigenio, como parece que sucedió en la Capilla de la Magdalena de Santiago de Compostela, la Capilla de Santa Anna de la Seu Vella de Lleida o en la catedral de Mondoñedo o en la de Vic. Pero se tiene noticia de esta misma situación en Barcelona, Lleida y Gerona. En Mallorca se asimila de una forma similar, pero ubicado en un profundo presbiterio.

18 El *Lignum Crucis* de la catedral de Toledo había pertenecido al rey francés, y seguramente se preservaría en la propia Capilla de la Santa Cruz. En 1326 se realizó la pieza de orfebrería que albergaría el sagrado objeto por encargo del arzobispo don Juan. Esta pieza, junto con la Santa Espina, se utilizaban en el ceremonial de toma de posesión de la catedral toledana. Además, fueron donación del monarca francés unas espinas de la corona de Cristo, leche de la Virgen María y fragmentos de la túnica de púrpura de Cristo, de la toalla que Jesús se ciñó y con la que lavó los pies a los apóstoles durante el Viernes Santo, de la sábana con la que se envolvió su cuerpo en el sepulcro y de los paños de su infancia, entre otras (González y Pereda 1999, pp. 196-199).

19 El viaje a Roma en 1215 debió de ejercer una notable influencia en el proyecto de Jiménez de Rada, puesto que, si bien se acogió a las nuevas modas francesas señeras del estilo gótico, que conocía por su formación en Francia, la visión de las basílicas paleocristianas de Roma, con la simbiosis entre ceremonial litúrgico, espacio arquitectónico y cultural, pudo resultar de especial significado en el diseño de la cabecera y el trasaltar-relicario de la Santa Cruz. Michele Bacci, «The Mise-en-Scène of the Holy in the Lateran Church in the Eleventh and Twelfth Centuries», en Gerardo Boto Varela y Justin E. A. Kroesen (eds.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 187-203.

y románicas que mantenían una topografía similar. El deambulatorio gótico alrededor del trasaltar facilitaría el recorrido alrededor de las reliquias y actuaría como el pasillo de la antigua *confessio* de tradición tardorromana y altomedieval, permitiendo la observación, admiración y devoción de las reliquias alrededor de toda la girola<sup>20</sup>.

En un análisis de las reliquias conservadas en la catedral de Toledo se constata su elevado número y, sobre todo, la importancia de dichos santos objetos conservados en diferentes espacios catedralicios: en el sagrario del altar mayor<sup>21</sup>, en el sagrario donde posteriormente se edificaría el conjunto de sagrario y ochavo que actualmente se conserva<sup>22</sup>, en el sagrario de la capilla de los reyes Juan I y Enrique, en la sacristía<sup>23</sup> y en las capillas donde se veneraba el santo o la advocación relativa a la reliquia, como sucedía en la Capilla de san Ildefonso o en la Capilla de la Santa Cruz. Ante la prematura muerte de Jiménez de Rada es imposible precisar si esta Capilla de la Santa Cruz, trasaltar o altar matinal, pudo, y durante qué años, actuar como relicario. Su advocación alude al menos a una de las reliquias más importantes de la catedral, la de la Santa Cruz, a la que podrían unirse los vestigios santos donados por los monarcas y comprender su confección dentro de los dictados del IV Concilio de Letrán, a los que había asistido Jiménez de Rada, y que existían en otros grandes enclaves catedralicios.

La división entre la zona del altar mayor, donde se celebrarían las ceremonias religiosas, y la Capilla de la Santa Cruz, preservadora de reliquias (y sepulcros regios, posteriormente allí ubicados), estaría marcada por el propio altar mayor de la catedral<sup>24</sup>. Se tiene constancia de que en 1387 el arzobispo Pedro Tenorio encargó a Esteve Rovira un gran retablo mayor de alrededor de 13 metros de ancho y 4 metros de alto, que bien coincidiría con las necesidades de separar, pero preservar la mirada para el espacio trasero



Fig. 6. Relicario del *Lignum Crucis*, h. 1326. Catedral Primada de Toledo

20 Un ejemplo significativo: Alfredo Maria Pergolizzi (ed.), *La Confessione nella Basilica di San Pietro in Vaticano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1999.

21 Actualmente se refiere al espacio situado detrás del retablo mayor (Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, I, 1978, pp. 105-115), pero debía de aludir a un espacio de reliquias anterior, vinculado a la Capilla de la Santa Cruz, a la conservación del *Lignum Crucis* y a otras reliquias preciadas de la Primada.

22 Según la descripción de Ortiz, el sagrario primitivo se dividía en el sagrario exterior y el interior (que albergaba un relicario ostensorio en su pared norte). Una descripción del sagrario en González y Pereda 1999, pp. 194-208; Parro 1978, pp. 532-540. Sobre el nuevo sagrario, Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1986, III, pp. 193-207; Revuelta Tubino 1989, pp. 223-313;

Diego Suárez Quevedo, *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*, Toledo, Caja de Toledo, 1990, pp. 255 y ss.

23 Francisco de Borja San Román y Fernández, «Inventario de la catedral de Toledo, hecho en el siglo XIII siendo arzobispo el Infante D. Sancho (1259-1261), hijo de San Fernando», *Toletum* (1.ª época), 7 (1920), pp. 121-125. El artículo únicamente cita el tesoro en el «revestiario» que se identifica con la sacristía y el sagrario. El inventario refiere principalmente piezas del vestuario y ajuar litúrgico, pero escasas reliquias (el arca de san Eugenio, una ampolla con reliquias de Jesucristo y seis cruces, alguna de las cuales ubica en el altar mayor).

24 La existencia de estos retablos divisorios está constatada en otros territorios hispánicos como Vic, Barcelona o Tarragona, desde fechas incluso previas. Puede consultarse Francesca Español Bertrán, «L'àmbit presbiteral i el cor en els edificis romànics catalans», en *Art i litúrgia a l'Occident medieval: VIII col·loqui i I col·loqui internacional*, Barcelona, Amics de l'Art Romànic, 2008, pp. 29-36.

y elevado de la Capilla de la Santa Cruz<sup>25</sup>. Del conjunto aún se conservan algunas tablas en la propia catedral, algunas de cuyas escenas aluden a un retablo dedicado a la vida de Cristo y que correspondería a piezas visibles desde el altar mayor, mientras que otros fragmentos son figuras de profetas y podrían vincularse a un retablo doble que permitiera su observación desde la Capilla de la Santa Cruz. Igualmente, esta devoción a los apóstoles sería coincidente con una iconografía vinculada al culto a la Santa Cruz y a una estructura templaria relativa al Santo Sepulcro de Jerusalén<sup>26</sup>.

Un aspecto igualmente muy significativo de esta estructura toledana es la posible existencia de una doble altura en el trasaltar o espacio relicario, cuya capilla superior estaría dedicada a la Santa Cruz, como se ha dicho, y la inferior bajo la advocación del Santo Sepulcro<sup>27</sup>. Esta idea no es refrendada por todos los investigadores, y aluden a

una construcción de la cripta en unas fechas más tardías, pero en cualquier caso no dejan de ser significativas esta precisa advocación y la referencia expresa tanto a la Santa Cruz y al Santo Sepulcro como a la estructura de la cabecera de la catedral de Toledo como un espacio centralizado, alusivo al templo hierosolimitano<sup>28</sup>. Así, con esta dedicación doble no solo se remite al templo más sagrado de la cristiandad, el templo del Santo Sepulcro de Jerusalén<sup>29</sup>, sino que se pretendía exaltar las reliquias de la catedral persiguiendo el mayor grado de excelencia en la Península.

Una de las principales funciones que ejercían el templo del Santo Sepulcro y sus imitaciones es la de templo de reliquias. Y las formas de evocar el templo hierosolimitano han variado en la forma, estructura y denominación, en el más amplio sentido medieval de copia e imitación, que trasciende nuestra realidad investigadora<sup>30</sup>. A través de estas edificaciones se pretendía rememorar en el fiel el

- <sup>25</sup> Sobre el primitivo retablo mayor, Fernando Gutiérrez Baños, «La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera», *Artigrama*, 26 (2011), pp. 381-430 (pp. 408-409); Matilde Miquel Juan, «Esteve Rovira y Starmina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», en Víctor Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder. XIX CEHA*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, pp. 2785-2806; Fernando Gutiérrez Baños, «La larga travesía del desierto: pintura y pintores en las fuentes castellanas de los siglos XIII y XIV», en Matilde Miquel Juan, Olga Pérez Monzón y Miriam Bueso Manzananas (coords.), *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid, La Ergástula, 2016, pp. 135-170; Matilde Miquel Juan, «La capilla real de la Santa Cruz en la Catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales*, 47, 2 (2017), pp. 737-768.
- <sup>26</sup> A este respecto puede consultarse esta hipótesis en Miquel Juan 2017. Dillian Gordon, «Thirteenth- and Fourteenth-Century Umbrian Double-Sided Altarpieces: Form and Function», en Victor M. Schmidt (dir.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Washington, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002, pp. 229-249; Peter Seiler, «Duccio's Maestà: The Function of the Scenes from the Life of Christ in the Reverse of the Altarpiece: a New Hipotesis», en Victor M. Schmidt, *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Washington, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002, pp. 252-269.
- <sup>27</sup> Sobre la importancia de la doble altura con una función de relicario y funerario, Claudine Billot, «Les Saintes Chapelles (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles). Approche comparée de fondations dynastiques», *Revue d'Histoire de l'Église en France*, LXXIII, 191 (1987), pp. 229-248; ídem, *Les Saintes Chapelles, royales et princières*, París, Éditions du Patrimoine, 1998; André Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, París, 1946, I (Architecture); Amadeo Serra Desfilis y Matilde Miquel Juan, «La capilla de San Martín en la cartuja de Valdecríst: construcción, devoción y magnificencia», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 18 (2010), pp. 65-80.
- <sup>28</sup> Domínguez Rodríguez 1984 y 1985; Rivera Recio 1985; Azcárate 1990, p. 38; Ángela Franco Mata, «Las Capillas», en Ramón González Ruiz (coord.), *La Catedral Primada de Toledo*, Toledo, Promecal, 2010, pp. 180-225 (pp. 189-191). Pero fue finalmente en 1997 cuando el profesor Fernando Gutiérrez explicó con mayor detalle esta teoría y vinculó la Capilla de la Santa Cruz con el edificio del Santo Sepulcro: Gutiérrez Baños 1997, pp. 163-194; Pereda 2005. El tema fue retomado en Ruiz Souza 2006. Y dentro de un contexto más amplio, Isidro G. Bango

Torviso, «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, IV (1992), pp. 93-132; Gerardo Boto Varela, «Panthéons royaux des cathédrales de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Palma de Majorque. À la recherche d'un espace funéraire qui n'a jamais été utilisé», en Anne Baud (ed.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque international «Morphogénèse de l'espace ecclésial au Moyen âge»* (Nantua, noviembre de 2006), Lyon, Maison de l'Orient, 2010, pp. 275-309.

- <sup>29</sup> Sobre la importancia de las reliquias y su vinculación con los edificios de Jerusalén: Colin Morris, *The Sepulchre of Christ and the Medieval West. From the Beginning to 1600*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- <sup>30</sup> Richard Krautheimer, «Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5 (1942), pp. 1-33; Geneviève Bresc-Bautier, «Les imitations du Saint-Sépulchre de Jérusalem (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles). Archéologie d'une dévotion», *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50 (1974), pp. 319-342; Charles Coüasnon, *The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem*, Londres, Oxford University Press, 1974; Virgilio C. Corbo, *Il Santo Sepulcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, Jerusalén, Franciscan Printing Press, 1981-1982; Juan Antonio Ramírez, «Evocar, reconstruir, tal vez soñar (Sobre el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II (1990), pp. 131-150; Juan Antonio Ramírez, *Edificios y sueños. Estudio sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991, pp. 43-100; Justin E. A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini through the Ages. Its Form and Function*, Lovaina, Peeters, 2000; Nicola Coldstream, *Medieval Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 149-173; Mario Carpo, *La arquitectura en la era de la imprenta*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 67-75; Javier Martínez de Aguirre y Leopoldo Gil Cornet, *Torres del Río. Iglesia del Santo Sepulcro*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2004; Renata Salvarani, *La fortuna del Santo Sepulcro nel Medioevo. Spazio, liturgia, architettura*, Milán, Jaca Book, 2008; Wolfgang Schenkluh, «Iconografía e iconología de la arquitectura medieval», en Paolo Piva (ed.), *El alma de la piedra. Arquitectura medieval*, Barcelona, Lunberg, 2008, pp. 65-91; Beat Brenk, «Originalidad e innovación en el arte medieval», en Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi (eds.), *Arte e Historia en la Edad Media. Volumen I. Tiempo, espacios, instituciones*, Madrid, Akal, 2009, pp. 16-67; Javier Martínez de Aguirre, «La Santa Cruz y el Santo Sepulcro: formas y espacios románicos», en Pedro Luis Huerta (coord.), *Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo, Fundación

lugar santo de Jerusalén —conquistada e inaccesible para los cristianos—, y convertir este espacio cultural que era la catedral de Toledo en un sitio sagrado, empleando la estructura del templo del Santo Sepulcro y la denominación de la Capilla de la Santa Cruz como identificativos y alusivos al edificio original, beneficiándose igualmente de los mismos privilegios y prerrogativas sagrados.

Como testimonio de la importancia de las reliquias en la Primada contamos con un documento inédito excepcional, por su conservación y temprana cronología en tierras castellanas, relativo al contrato de un retablo de reliquias para el sagrario de la catedral de Toledo en 1418<sup>31</sup>. Gracias a la transcripción completa del libro de Obra y Fábrica de 1418, realizado por los profesores María Victoria Héráez y Santiago Domínguez Sánchez, se deduce que se confeccionó originariamente para el sagrario emplazado en la primera capilla de la girola en el lado norte. Se podría recurrir para comprender la estructura, formato y uso del retablo-armario de reliquias de Toledo al altar-relicario del Monasterio de Piedra, actualmente en el Museo de la Real Academia de la Historia en Madrid<sup>32</sup>, y a los retablos calados de reliquias de la Corona de Aragón<sup>33</sup>.

#### LA CAPILLA DE LA SANTA CRUZ Y LOS ENTERRAMIENTOS REGIOS

Jiménez de Rada había desplegado todos los medios a su alcance para mostrar a la catedral de Toledo como la Primada de las Españas empleando las reliquias, su ostentación y ceremonial dentro de la nueva catedral gótica, en la que había diseñado una capilla-relicario tras el altar mayor dedicado a la Santa Cruz imitando el simbólico templo del Santo Sepulcro. En tiempos de cruzada, el arzobispo confería a Toledo la superioridad religiosa que otorgaba la primacía, y puso los pilares para conseguir, como veremos, el refrendo político que perpetuaría a la urbe del Tajo como la capital política ante las nuevas conquistas en el sur de al-Ándalus.

Es posible argumentar, como se ha planteado, la estructura de un corto presbiterio para ubicar un coro de canónigos en la zona oeste, con amplio transepto, y permitir ceremonias de coronación, como sucede en la catedral de Reims o en la abadía de Westminster<sup>34</sup>. Pero sin descartar esta posibilidad, resulta igualmente interesante valorar dentro del ideario de Jiménez de Rada la preparación de la Capilla del Espíritu Santo, emplazada en el primer tramo previo a las capillas radiales semicirculares de la girola en el lado de la epístola, como espacio funerario de Alfonso VII El Emperador (r. 1126-1157) y Sancho III el Deseado (r. 1157-1158)<sup>35</sup>. También se la conoce como la Capilla de la Virgen del Alcázar<sup>36</sup>.

La Capilla de la Santa Cruz, que albergaba las reliquias más valiosas del templo y que se emplazaba en el espacio más centralizado de este, debió de ser un emplazamiento privilegiado para las ceremonias religiosas, pero igualmente para las regias, puesto que sabemos que Sancho IV celebró aquí tanto su coronación (1284) como su matrimonio con María de Molina (1282). Estos sucesos vinculados a su biografía, además de los intereses políticos

Santa María la Real, 2012, pp. 217-242; Eduardo Carrero Santamaría, «Iglesias y capillas del Santo Sepulcro. Entre el lugar común historiográfico y la norma y práctica litúrgicas», en Wifredo Rincón (ed.), *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*, Madrid, 2010, pp. 321-334.

31 Sobre este armario relicario y su contexto: María Victoria Héráez Ortega y Santiago Domínguez Sánchez, *La actividad artística en la catedral de Toledo en 1418. El libro de obra y Fábrica OF 761*, León, Universidad de León, pp. 67-68 y 118-126. Agradezco a María Victoria Héráez y su equipo que me precisaran su referencia y ubicación de este retablo-relicario (Miquel Juan 2017). En la tesis doctoral de Amalia María Yuste se publica igualmente el documento (Yuste Galán 2015, pp. 272-273). Archivo de la Catedral de Toledo, *Libro de Obra*, sign. 761 (1418), fol. 155v.

32 Herbert González Zyma, «Consideraciones sobre la iconografía y simbolismos del retablo relicario del Monasterio de Piedra», *Anales de Historia del Arte*, n.º extraordinario 1 (2010), pp. 229-246; Herbert González Zyma, *El altar relicario del Monasterio de Piedra*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, pp. 203-219.

33 Francesca Español Bertrán, «Silla y Custodia. Ostensorio turriforme», en Isidro G. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Madrid, Junta de Castilla y León, Caja España, 2001, I, pp. 289-293; Francesca Español Bertrán, *El gòtic català*, Manresa, Fundació Caixa Manresa, 2002, pp. 192-193.

34 Nickson 2015, pp. 53.

35 En 1215 ya había instituido una capilla por el alma de Alfonso VIII, por los muchos beneficios que había procurado a la catedral, pero con este paso pretendía vincular definitivamente el templo con la monarquía (Francisco J. Hernández, *Los cartularios de Toledo: Catálogo documental*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1985, p. 327, doc. 362). Una descripción de la capilla en 1549 se puede consultar en González y Pereda 1999, pp. 228-230. En 1238 se añadía la institución de tres capellanías más, por el alma de Alfonso VI, que ganó Toledo; otra por Alfonso VIII, vencedor de la batalla de las Navas de Tolosa; y, finalmente, una tercera por el monarca Fernando III y su madre doña Berenguela, para que se celebrara misa por su salud mientras vivieran y en sufragio a su muerte (Estella Zalaya 1926, pp. 177-178). El doctor Hernández refiere que es en 1208 cuando el arzobispo don Martín estableció una capellanía perpetua en el altar de san Eugenio por las almas de Alfonso VII y Sancho III, enterrados en la catedral, y por la salud de Alfonso VIII y de su hijo, el infante don Fernando (Hernández 1985, pp. 278 y 403-405, docs. 301 y 450).

36 En ocasiones también se le ha denominado Capilla de los Reyes Viejos, pero es confuso, puesto que se podría confundir con la Capilla de Sancho IV (donde también se enterraron Alfonso VII y Sancho III, los reyes viejos). De la misma forma, la Capilla de Reyes Nuevos es igualmente imprecisa por el traslado de los reyes Trastámara desde la capilla junto al pilar de la Descensión a una de las capillas de la girola.

que pretendían alejarlo de la figura de su padre Alfonso X y su abuelo Fernando III, pudieron ser determinantes en la elección de esta capilla como su lugar de enterramiento el 14 de febrero de 1285, poco después de su coronación<sup>37</sup>, fecha del privilegio rodado que testimonia su deseo postrero<sup>38</sup>, permitiendo así legitimar su ascenso al trono y sancionarlo a través de objetos sagrados que refrendarían su gobierno.

Para dignificar aún más esta capilla, en una ceremonia realizada el 21 de noviembre de 1289 se trasladaron los restos de sus predecesores Alfonso VII el Emperador, Sancho III el Deseado y Sancho II el Capelo, rey de Portugal, a la Capilla de la Santa Cruz y finalmente Sancho IV dispuso su sepulcro<sup>39</sup>, procurando convertir este espacio en un mausoleo regio. La cabecera de la catedral era un espacio privilegiado prácticamente intacto lleno de reliquias y evocador del Santo Sepulcro, idóneo para disponer su sepultura, la de sus antecesores y sucesores, ambicionando así un auténtico panteón monumental que preservara su memoria y linaje<sup>40</sup>. Un testimonio que tenemos de estos cambios se vincula con la miniatura del privilegio rodado de Sancho IV (1285), que se ha considerado representativo de la catedral, y en el que se alude a dos espacios divididos por un sepulcro<sup>41</sup>, relativos a la Capilla de la Santa Cruz con su altar y el propio Sancho IV y, por otro lado, el altar mayor, como

el espacio más puramente vinculado a la liturgia, donde se emplaza al arzobispo Gonzalo Pérez Gudiel delante de una imagen de la Virgen con el Niño<sup>42</sup> [fig. 7]. Para la historiografía, esta función de exequias es con la que comúnmente se asocia la Capilla de la Santa Cruz, desplazando su papel de trasaltar y capilla relicario, y así también desvirtuando el circuito de comunicación con el altar mayor y la visión que se planteaba de las reliquias, desde la girola abierta y traslúcida.

Desde finales del siglo XIII los monarcas castellanos muestran su voluntad de ser enterrados en el interior de los templos catedralicios, específicamente junto al altar mayor. El enterramiento regio en catedrales hispanas no era una idea nueva ni divergente en la tradición monárquica, el cambio es el nuevo emplazamiento ante el mismo altar mayor y su pretensión de crear un panteón como un ámbito privado y particular donde reposen sus restos, junto con los de sus antepasados, y se desarrollen las ceremonias que garantizaran su salvación [figs. 8 y 9]. Esta aspiración pretendía, como también hicieron sus antepasados, perennizar su memoria y mantener su linaje. La multiplicidad de recintos funerarios de época medieval y la ausencia de exequias protocolarias —Alfonso X el Sabio situará su sepulcro y el de sus padres, Fernando III y Beatriz de Suabia, en la catedral de Sevilla; Fernando IV en la catedral de Córdoba<sup>43</sup>— son condiciones

37 Su elección debía recaer en una de las grandes catedrales castellanas. La ruptura de las relaciones con su padre Alfonso X le impedían vincularse a Sevilla y el recuerdo de antecesores como Alfonso VII y la importancia de Toledo como sede primada fueron posiblemente motivos de suficiente peso para su elección en fechas tan tempranas de su reinado. Sobre la compleja figura de Sancho IV y la forma de ascenso al trono: José Manuel Nieto Soria, *Sancho IV (1284-1295)*, Palencia, Diputación Provincial, 1994.

38 Sobre la política de enterramiento seguida por los monarcas castellanos, véase Bango 1992; Boto Varela 2010; Boto Varela 2012; Begoña Alonso Ruiz, «Las capillas funerarias de los Trastámara: de la creación de la memoria a "la grandeza humillada"», en Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan y María Martín Gil (coords.), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2017, en prensa.

39 El traslado de los enterramientos tuvo lugar el 21 de noviembre de 1289. En esta capilla fueron reubicados también los restos del rey Sancho II de Portugal, del arzobispo infante don Sancho de Aragón († 1275) y del arzobispo don Sancho de Castilla (aunque no está del todo claro los de este último). Posteriormente fue enterrado el infante don Pedro de Aguilar († 1338), hijo de Alfonso XI y su amante doña Leonor de Guzmán.

40 Sobre el doble uso litúrgico y funerario de los espacios religiosos, y en concreto del altar mayor, con ejemplos concretos y similares respuestas a las hispanas, y bibliografía: Martin Gaier, *Il mausoleo nel presbitero. Patronati laici e liturgie private nelle chiese veneziane*, en Jörg Stabenoe (ed.), *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso litúrgico dal XV al XVI secolo. Atti delle giornate di studio* (27 y 28 de marzo de 2003), Venecia, Marsilio, 2006, pp. 153-180.

41 El túmulo del rey Jaime II de Mallorca actuaba como mesa de reliquias en la catedral de Mallorca, entre las que se encontraba el *Lignum*

*Crucis*, el día de la adoración de las reliquias. También se sabe que parte de la liturgia del Jueves Santo se celebraba sobre el túmulo, y que igualmente se celebraban aniversarios por el alma del difunto monarca abonados por la procuración real y en el día de difuntos. Boto Varela 2010, pp. 290-302; Antoni Pons Cortés, «La tomba de Jaume II a la Seu de Mallorca i el seu cerimonial de la festivitats del Dia dels Morts», en Tina Sabater Rebassa y Eduardo Carrero Santamaría (coords.), *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic. XXVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals* (Palma, del 3 al 5 de noviembre de 2009), Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2010, pp. 245-265 (p. 249). Sobre la catedral de Palma de Mallorca, con un texto monográfico sobre la Capilla de la Trinidad, véanse Gabriel Alomar Esteve, «La Capilla de la Trinidad y las tumbas de los reyes de Mallorca», en Aina Pascual (coord.), *La Catedral de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1995, pp. 211-215; Joan Domenge, *L'Obra de la Seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 1997, pp. 127-140; Antoni Pons Cortés y Francisco Molina Bergas, «Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX)», *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, III (2012), pp. 72-100.

42 Gutiérrez Baños 1997, pp. 212; Jesús Gaité Pastor, «"Testamento" de Sancho el Bravo», en Isidro G. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Madrid, Junta de Castilla y León, Caja España, 2001, I, p. 137. En el texto, Sancho IV alude expresamente al arzobispo Gonzalo Pérez Gudiel y alaba a la propia catedral, y es que verdaderamente tanto el arzobispo como el cabildo habían concedido el privilegio al monarca de enterrarse en el espacio más sagrado del templo, rodeado de reliquias y objetos de santidad.

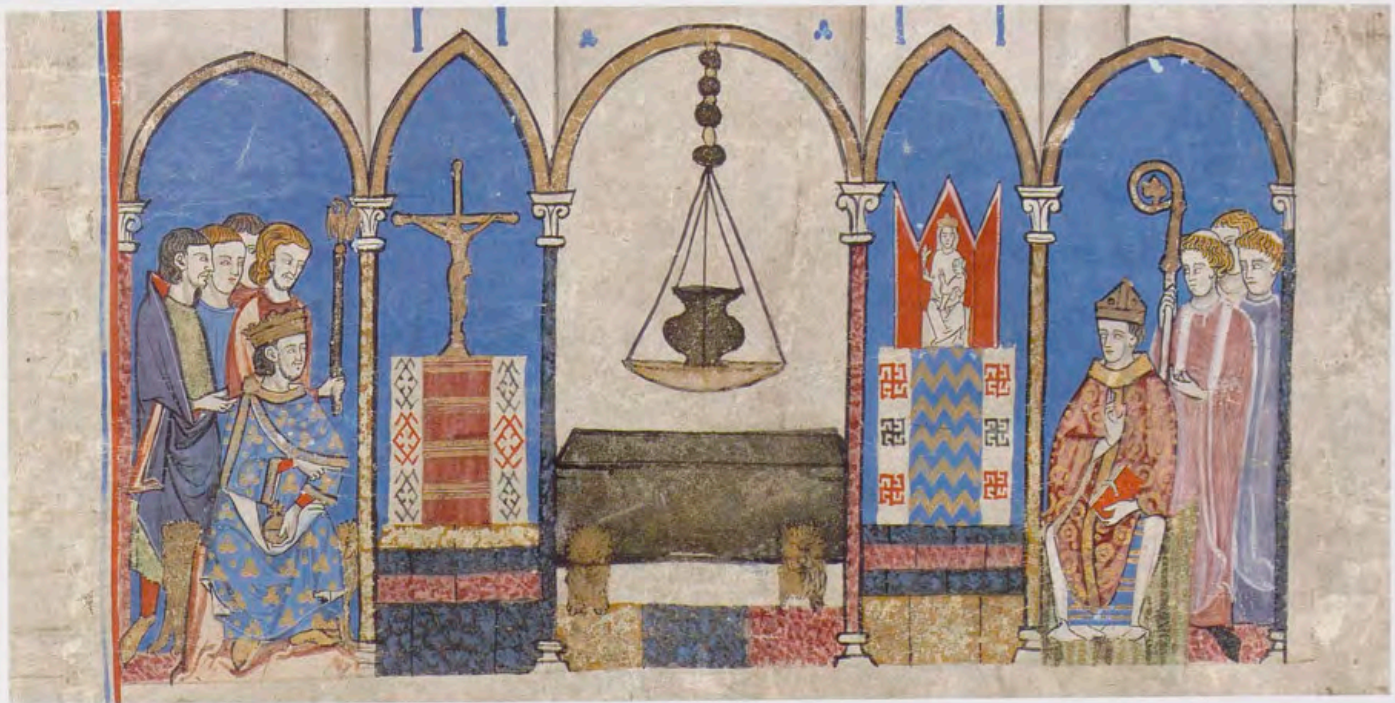


Fig. 7. Altar mayor y Capilla de la Santa Cruz de la Catedral Primada de Toledo, en el privilegio otorgado por Sancho IV en Soria el 14 de febrero de 1285. Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, carpeta 3022, n.º 5Bis

que seguramente Sancho IV valoró en este nuevo emplazamiento, al trasladar los cuerpos de sus antepasados, acompañarlos de reliquias sagradas y determinar su sepultura en Toledo. Así culminaba un proceso de aproximación de las capillas funerarias regias a los presbiterios de las iglesias iniciado por sus antecesores y aprovechando el proyecto litúrgico-teológico y político desarrollado por Jiménez de Rada en la zona de la cabecera.

La estrecha vinculación entre la existencia de reliquias y los enterramientos regios es una tradición que podemos encontrar en templos como la abadía de Saint-Denis, santuario funerario de la dinastía Capeta y espacio sagrado por el gran número de reliquias y regalos donados por los monarcas<sup>44</sup>. Esta dualidad era buscada y pretendida por los propios monarcas. Por ejemplo, Alfonso X el Sabio en su segundo testamento (Sevilla, 21 de enero

43. Un panorama de los ceremoniales y exequias hispanas, desde diferentes perspectivas, puede verse en los siguientes artículos: Javier Arias Nevado, «El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)», en *La España Medieval*, 29/extra (2006), pp. 49-80; Francesca Español Bertrán, «El "Córrer les armes". Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas», *Anuario de Estudios Medievales*, 37, 1 (2007), pp. 867-905; Olga Pérez Monzón, «Quando rey perdemos nunq[ua] bien nos fallamos... La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII», *Archivo Español de Arte*, LXXX, 320 (2007), pp. 379-394; Raquel Alonso Álvarez, «Ploraverunt lapides et manaverunt aquam. El planto por el rey según las crónicas de los reinos occidentales hispánicos», en Damien Boquet y Pirooska Nagy (dirs.), *Politiques des émotions au Moyen Âge*, Florencia, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 115-148; Olga Pérez Monzón, «Escenografías funerarias en la Baja Edad Media», *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), pp. 213-244; ídem, «Visiones artísticas y consenso político en la Corona de Castilla. Lo funerario en la Baja Edad Media», en José Manuel Nieto Soria y Óscar Villarreal González (coords.), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular (siglos XI al XV)*, Madrid, Sílex, 2013, pp. 497-530.

Sobre la Capilla Real de Sevilla, recientemente, con la bibliografía anterior, Teresa Laguna Paúl, «Una capilla mía que dicen de los Reyes». Memoria de la Capilla Real de la catedral mudéjar de Santa María de Sevilla», en Alfonso Jiménez Martín (dir.), *La Capilla Real*, Sevilla, Catedral de Sevilla y Taller Dereçeo S. L. (XIX Edición del Aula Hernán Ruiz), 2012, pp. 175-233; ídem, «Devociones reales e imagen pública en Sevilla», *Anales de Historia del Arte*, 23, n.º especial II (2013), pp. 127-157. Sobre la relación entre espacio relicario y funerario, Éric Palazzo, «Relics, Liturgical Space and the Theology of the Church», en Martina Bagnoli et al., *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe* [cat. exp. Cleveland, Cleveland Museum of Art, del 17 de octubre de 2010 al 17 de enero de 2011; Baltimore, Walters Art Museum, del 13 de febrero al 15 de mayo de 2011; Londres, British Museum, del 23 de junio al 9 de octubre de 2011], New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 99-109 (p. 104).

44. Algunas de las referencias más recientes, con la bibliografía anterior: Suger de Saint Denis, *El abad Suger: sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, edición de Erwin Panofsky, Madrid, Cátedra, 2004; Dominique Poirel (ed.), *L'Abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-*



Fig. 8 Vista de los sepulcros con yacentes de Sancho IV, vestido con el hábito franciscano (abajo), y Sancho III, en el lado de la epístola de la Capilla Mayor de la Catedral Primada de Toledo.

de 1284) indica su voluntad de enterrarse junto con sus reliquias en la catedral de la ciudad recién conquistada:

Otrosi mandamos, que si el nuestro cuerpo fuere y enterrado en Sevilla, que sea y dada la nuestra tabla que fecimos facer con las reliquias a honra de Sancta María, e que la trayan en procesión en las grandes fiestas de Sancta María, e las ponga sobre el altar, e los cuatro libros que llaman *Espejo historial* que mandó facer el rey Luis de Francia, e el paño rico que nos dio la reina de Inglaterra, nuestra hermana, que es para poner sobre el altar.<sup>45</sup>

*Denis et la pensée victorine*, Turnhout, Brepols, 2001; Jean-Michel Leniaud, *La basilique saint-Denis*, París, Éd. du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux 2012; Patrizio Ceccarini, *Le Système architectural gothique. Théologie sciences et architecture au XIII<sup>e</sup> siècle à Saint-Denis. Morphogenèse et modélisation de la basilique de Saint-Denis*, París, l'Harmattan, 2013. Más recientemente y sobre sus tesoros, Daniel Alcouffe (dir.), *Le Trésor de Saint-Denis* [cat. exp. París, Musée du Louvre, del 12 de marzo al 17 de junio de 1991], París, Réunion des musées nationaux,

Y deja otras piezas para su heredero:

E mandamos otrosi, que las dos *Biblias* et tres libros de letra gruesa, cobiertas de plata, e la otra en tres libros hestoriada que nos dio el rey Luis de Francia, e la nuestra tabla con las reliquias, e las coronas con las piedras, e con los camafeos, e sortijas, e otras cosas nobles que pertenecen al rey, que lo haya todo aquel que con derecho por nos heredare el nuestro señorío mayor de Castilla e Leon.<sup>46</sup>

1991. Dentro de este contexto es interesante Elizabeth M. Hallam, «Royal Burial and the Cult of Kingship in France and England, 1060-1300», *Journal of Medieval History*, 8, 4 (1982), pp. 359-380.

45 Sobre los testamentos de Alfonso X, Manuel González Jiménez (ed.), *Diplomario andaluz de Alfonso X*, Sevilla, El Monte, 1991, pp. 557-564. Citas recogidas en Cristina González, *La tercera crónica de Alfonso X, «La gran conquista de Ultramar»*, Londres, Tamesis Books Limited, 1992, p. 32.

46 *Ibidem*.



Fig. 9 Esculturas y sepulcros regios de Alfonso VII de León y Pedro de Aguilar, en el lado del evangelio de la Capilla Mayor de la Catedral Primada de Toledo

Aunque el monarca pensaba en el infante Fernando de la Cerda como su heredero, la *Biblia de san Luis* se encuentra en Toledo, donde precisamente se enterró Sancho IV, su sucesor. Si Alfonso X pretendió que sus restos descansaran en Tierra Santa, Sancho IV consiguió con su enterramiento en Toledo un símil del Santo Sepulcro de Jerusalén en la capital del Tajo y rodeado de sus objetos más preciados. La vinculación con las reliquias debió de ser algo pretendido igualmente en el enterramiento de Alfonso VIII y su esposa Leonor Plantagenet en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, cuyos sepulcros se vinculan al muro relicario que marca la separación entre la nave y el transepto, como recientemente ha investigado la profesora Olga Pérez Monzón<sup>47</sup> [fig. 10].

47 Olga Pérez Monzón, «Bien contar [supieron] las gestas del buen rey». Memoria visual de Alfonso VIII», en Marta Poza Yagüe y Diana Olivares Martínez (eds.), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Madrid, 2017, pp. 109-147; Pérez Monzón 2002.

Las fuentes indican que Sancho IV nunca fundó una capilla y que fue su nieto Alfonso XI, educado por su abuela María de Molina, quien instituyó la fundación de la Capilla de la Santa Cruz en 1317 asignándole las rentas de las carnicerías de los cristianos del almojarifazgo de Toledo<sup>48</sup>. Pero, más bien, esto parece aludir a una dotación económica de una capilla, que a partir de esta fecha de 1317 actuaba como capilla real y debía de tener asignadas unas rentas que le procuraran el adecuado culto, el mantenimiento de los clérigos a su servicio y el necesario ajuar litúrgico. En estos mismos años debió de realizarse una decoración de carácter real que debía acompañar a la Capilla de la Santa Cruz<sup>49</sup> y que coincidiría cronológicamente con las obras de la portada del reloj; hoy en día quedan muchas

48 Ramón González Ruiz, «El cabildo de la Capilla de Reyes», en Ramón González Ruiz (coord.), *La Catedral Primada de Toledo*, Toledo, Promecal, 2010, pp. 104-110 (pp. 105-107); Franco Mata 2010, p. 185.

49 En el espacio paralelo a la costanera de Santa Lucía, hoy en día ocupado por el sepulcro del cardenal Mendoza, debió disponerse un cancel



Fig. 10 Sepulcros de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet con el muro relicario trasero, segunda mitad del siglo XIII. Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas

Fig. 11 *Virgen del Tesoro*, h. 1250, Catedral Primada de Toledo

Fig. 12 *Virgen del Sagrario*, h. 1200. Catedral Primada de Toledo

piezas, pero de dimensiones y estilos diferentes, resultado de la reforma del altar mayor a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, pero entre las que hay unas acusadas referencias regias que podrían vincularse con esta fase de principios del siglo XIV y a una iconografía regia [fig. 1].

En las capillas reales se conjuga el culto a las reliquias y la presencia de una imagen u objeto de devoción con la consideración de los cuerpos regios como imbuidos de la sacralidad que les rodea. Esta idea, que Alfonso X había llevado a un punto álgido con su padre Fernando III con las reliquias de san Leandro y la Virgen de los Reyes en Sevilla<sup>50</sup>, pretende ser superada por su hijo Sancho IV con las reliquias cristológicas, el enterramiento de Alfonso VII y alguna de las dos imágenes marianas del templo. Tanto la *Virgen del Sagrario*, originaria de la zona del primitivo altar mayor, o bien la imagen mariana del Tesoro [figs. 11 y 12],

similar con parte de las esculturas conservadas y dispuestas en toda el área del altar mayor, entre las que se han identificado monarcas. Además, se ha propuesto considerar otras esculturas de reyes como parte de la decoración escultórica de la Capilla de la Santa Cruz: Gutiérrez Baños 1997, pp. 177-180. El autor aporta bibliografía coincidente con esta teoría. Sixto Parro en su descripción de la catedral de Toledo indica que en el lado del evangelio se debían de representar reyes en la parte interna y prelados alternados con santas en la exterior, y refiere la sucesión de esculturas de monarcas en toda la zona de la cabecera que aludirían a los antepasados regios a modo de memorial regio. Hipótesis que requieren un estudio pormenorizado y de conjunto (Parro 1978, pp. 131-136, véanse las notas a pie de página). Sobre las esculturas funerarias de los reyes de la Capilla de la Santa Cruz: María Pellón Gómez-Calcerrada, «El yacente de Sancho IV en la catedral de Toledo: una promoción artística de tradición francesa», en María C. Cosmen, María Victoria Héræez Ortega y María Pellón Gómez-Calcerrada (ed.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 2009, pp. 67-81. La investigadora Ángela Franco Mata considera que las figuras de reyes, prelados y santos, ángeles portadores de una corona real y tres palomas en manos de dos ángeles (ocultos tras el retablo) se relacionan con los asistentes a la ceremonia de coronación de Sancho IV (Franco Mata 2010, pp. 180-189). Recientemente, sobre el significado de estas esculturas dentro del contexto regio: Nickson 2015, pp. 168-178.

<sup>50</sup> Laguna 2013, pp. 127-157. Sobre el contexto y voluntad histórica procurada por Alfonso X, con bibliografía anterior: Ruiz Souza 2012-2013, pp. 219-258.



que parece tener más relación con la promoción de Rodrigo Jiménez de Rada y quizás con la capilla relicario de la Santa Cruz, pudieron ejercer un vínculo con la familia regia y el proceso de conquista<sup>51</sup>.

## CONCLUSIONES

El valor simbólico del presbiterio del altar mayor de la catedral de Toledo como lugar sagrado de reliquias y espacio funerario regio se fraguó a lo largo del siglo XIII gracias al arzobispo Jiménez de Rada y al monarca Sancho IV, pero también a unas ambiciosas condiciones sociales, políticas y religiosas que este artículo ha intentado poner de manifiesto. A partir del siglo XIII con la aspiración renovadora de las iglesias vinculada al arte gótico nos sumergimos en una estrecha y complicada relación entre la arquitectura, espacios culturales y sacros vestigios. Esta tridimensional proyección cobra fuerza con el auge e importancia de las reliquias, que se convierten en elementos de legitimación del poder religioso y político y requieren de un ceremonial, liturgia y paraliturgia al servicio del discurso visual del poder, que cada vez es más consciente y deseoso de compaginar aspectos religiosos y civiles, políticos y sociales a través de estrategias intelectuales y sensitivas. Pero, debido a las necesidades litúrgicas de la catedral, que requería de un altar mayor más amplio, la existencia de la capilla real de los reyes Trastámara, la elección de los Reyes Católicos y Juan II de otros espacios de enterramiento, y el nuevo sepulcro doble del arzobispo Pedro González de Mendoza en el presbiterio, el cabildo catedralicio bajo el arzobispado de Cisneros decidió trans-

formar todo el altar mayor y unificar las dos capillas de la Santa Cruz y del Salvador en un único espacio con el objetivo de ampliar su protagonismo religioso<sup>52</sup>. La transformación del altar mayor ya se había producido.

Este cambio de trayectoria política y religiosa por parte de la catedral requirió de nuevos espacios. La primera necesidad fue el traslado de las reliquias existentes en la Capilla de la Santa Cruz, para lo que se realizaron obras en el llamado sagrario interior y exterior junto a la Capilla de Santa Marina<sup>53</sup>, y con la misma importancia se encargó un nuevo retablo mayor acorde con la magnificencia del templo. Los sepulcros de Sancho IV, Alfonso VII, Sancho III y Sancho II el Capelo de Portugal se mantuvieron en el altar mayor, en una zona alta, que bien podría rememorar su disposición en la primitiva y constreñida Capilla de la Santa Cruz [fig. 13].

Esta investigación ha tratado de reconstruir el ambicioso proyecto que Rodrigo Jiménez de Rada pudo trazar con tanto cuidado hace casi ocho siglos, al pretender configurar en la zona de la cabecera de la Primada una capilla de reliquias en el trasaltar y un cercano panteón regio de los monarcas de Castilla en la Capilla del Espíritu Santo. Esta combinación fue buscada y pretendida, y no siempre con éxito, en otros templos emblemáticos como la abadía de Saint-Denis, la de Westminster, el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), entre otros. Con los cambios de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, el mensaje de comunicación simbólica de Jiménez de Rada y Sancho IV permaneció olvidado y relegado, borrando la huella de los vínculos entre reliquias y reyes, entre espacios rituales y sitios sagrados en la Catedral Primada de Toledo.

51 Francesca Español Bertrán, «El milagro y su instrumento icónico. La fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito peninsular», *Codex Aquilarenses*, 29 (2013), pp. 117-134. Sobre la relación de la imagen mariana y el culto regio: Joan Molina Figueras, «Iconos marianos, leyendas y monarquía en la Corona de Aragón (s. XIII-XV)», *Hortus Artium Medievalium*, 20, 2 (2014), pp. 209-216; Nickson 2015, pp. 136-137.

52 Miguel Ángel Castillo (coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, Fundación BBVA, 2001; Miguel Ángel Castillo, «Los espacios de la monarquía en la catedral primada: la reforma de la capilla mayor y la jura de Juana de Castilla y Felipe de Borgoña», en Víctor Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2007, pp. 229-259. Rosario Díez del Corral, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 15-96. Y resulta interesante valorar la determinación de Pedro González de Mendoza, en cuyo testamento se indica que su sepulcro doble debía tener el altar enfrentado a la puerta del sagrario y no vinculado hacia el interior, donde se encontraba el altar mayor de la Primada. Las fuentes del siglo XVI en adelante recogen las noticias de la estructura anterior y describen la nueva capilla mayor: González y Pereda 1999, pp. 175-177; Parro 1978, pp. 75-159.

53 Los pagos aparecen en la documentación en repetidas ocasiones, y hoy en día es posible verlos ya publicados gracias a la importancia de los pintores que en esta obra colaboraron. Véase Fernando Marías y Felipe Pereda, «Pedro Berruguete en Toledo, ¿éxito o fracaso de un pintor?», en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno* (Palencia, Centro Cultural Provincial, del 24 al 26 de abril de 2003), Palencia, Diputación Provincial, 2004, pp. 151-167 (pp. 153-155 y 162). A este respecto se puede recordar la comparación expuesta por Hieronymus Münzer en 1495 del sagrario interior y exterior —con pinturas de Antonio del Rincón (h. 1446-1500) y Pedro Berruguete (h. 1445/50-1503) confeccionadas entre 1483-1497— con la mismísima decoración de la Capilla Sixtina del Vaticano (José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952-1962, I (1952), pp. 247-253). El aspecto y la gran cantidad de reliquias preservadas en la sede primada reflejan la importancia de estos objetos y su necesaria correcta exposición tras la reforma del altar mayor. Es descrito en 1549 por Blas Ortiz (González y Pereda 1999, p. 196). A finales del siglo XVI el cardenal Quiroga promueve la creación de un sagrario completo donde se preservarán todas las reliquias. El proyecto final no se realiza hasta mediados del siglo XVII, conformando la capilla del sagrario y el ochavo.





# NATURALEZA, CIENCIA E IMPERIO: LOS CUARTOS DE LAS FRUTAS EN LA ALHAMBRA Y LOS ORÍGENES DEL BODEGÓN EN ESPAÑA

CARMEN RIPOLLÉS<sup>1</sup>  
PORTLAND STATE UNIVERSITY

Los bodegones tenebristas de Juan Sánchez Cotán (1560-1627) se cuentan entre los ejemplos más tempranos del género en España y han llegado a encarnar sus características principales: una serie de objetos, normalmente inanimados, que tradicionalmente incluyen frutas y verduras, aparecen pintados al óleo de forma ilusionista sobre fondo oscuro, reproduciendo la naturaleza pero, a su vez, también reinventándola a través de composiciones ingeniosas con el objetivo de maravillar al espectador<sup>2</sup>. Acertadamente, la historiografía ha situado los orígenes del bodegón español como género independiente en estas pinturas, prestando atención a su vez a las del también toledano Blas de Prado (h. 1545-1599) —maestro de Sánchez Cotán—, activo du-

rante el reinado de Felipe II (1556-1598) y citado en fuentes antiguas como precursor del género<sup>3</sup>.

Sin embargo, desde el siglo XVI, fuentes literarias también recalcan la importancia de las pinturas que decoran los techos de los llamados cuartos de las frutas en la Alhambra de Granada para el desarrollo de la representación de flores y frutas [fig. 1]. De hecho, como ya subrayara Alfonso E. Pérez Sánchez en su estudio clásico sobre el bodegón en España, aunque estas pinturas no conformen exactamente con lo que entendemos por el bodegón en la actualidad, el hecho de que fuentes contemporáneas establecieran esa conexión resulta significativo<sup>4</sup>.

1 Agradecimientos: Amanda Wunder, Antonio Urquizar Herrera, Jesse Locker, Jeffrey Schrader, María Bárbara Jiménez Serrano y el personal del Archivo y Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife, así como los asistentes al panel «Charles V's and Philip II's Politics and Court Through History, Literature, and Art» en la conferencia de la Association for Spanish and Portuguese Historical Studies (San Diego, 2016). Esta investigación ha sido posible gracias a una beca de la Portland State University Faculty Enhancement.

2 Los estudios sobre el bodegón son numerosos. Entre los más significativos, véanse, por orden cronológico: Ingvar Bergström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, Insula, 1970; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* [cat. exp. Madrid, Salas de Exposiciones, Palacio de Bibliotecas y Museos, de noviembre de 1983 a enero de 1984], Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983; William B. Jordan (ed.), *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650* [cat. exp. Fort Worth, Kimbell Art Museum, del 11 de mayo al 4 de agosto de 1985; Toledo, Toledo Art Museum, del 8 de septiembre al 3 de noviembre de 1985], Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1985; William B. Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya* [cat. exp. Londres, The National Gallery, del 22 de febrero al 21 de mayo de 1995], Londres, National Gallery Publications, 1995; Peter Cherry, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999; Felix Scheffler, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts: Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*, Fráncfort, Vervuert, 2000; Ángel Aterido Fernández, *El bodegón en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Edilupa, 2002; Javier Portús (ed.), *Lo*

*fingido verdadero: bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, del 24 de octubre de 2006 al 7 de enero de 2007], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006; Ira Oppermann, *Das spanische Stilleben im 17. Jahrhundert: vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft*, Berlín, Dietrich Reimer Verlag, 2007; Rafael Romero Asenjo, *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta*, Madrid, Icono I&R, 2009; Ángel Aterido Fernández, *La nature morte espagnole* [cat. exp. Bruselas, Palais des beaux-arts, del 23 de febrero al 27 de mayo de 2018; Turín, Musei Reali di Torino, del 22 de junio al 21 de octubre de 2018], Bruselas, Bozar Books, 2018. Para un estudio bibliográfico sobre el bodegón véase Carmen Ripollés, «Bodegones», *Oxford Bibliographies*, 28 de septiembre de 2016, <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0094.xml>.

3 Blas de Prado es mencionado en relación con la pintura de frutas en Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001 (2.ª ed.), p. 511. Por desgracia, sus bodegones no han sido identificados, aunque Alfonso E. Pérez Sánchez (1983, p. 30) apuntó la hipótesis de que unas tablitas anónimas en la Fundación Santamarca podrían atribuirse a este artista, posibilidad también señalada en Jordan 1985, p. 13; y William Jordan, *La imitación de la naturaleza: Los bodegones de Sánchez Cotán* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, del 17 de noviembre de 1992 al 17 de enero de 1993], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1992, p. 33.

4 Pérez Sánchez 1983, p. 23. También lo apunta Peter Cherry (1999, p. 29) y, en general, la mayoría de autores que han tratado el tema del bodegón en España.

Fig. 1 Vista de uno de los cuartos de las frutas en las habitaciones de Carlos V de la Alhambra de Granada



Fig. 2. Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, pintura de limas en un casetón del artesonado de uno de los cuartos de las frutas de la Alhambra de Granada, h. 1539

Teniendo en cuenta su fecha temprana (h. 1539), y a pesar de su estado de conservación, estas 198 tablas octogonales al óleo presentan un naturalismo sin precedentes, anticipando características que llegarán a ser convencionales en la pintura española de bodegones del siglo XVII<sup>5</sup>. Las pinturas se atribuyen al italiano Julio de Aquiles (finales del siglo XV-1556) y al flamenco Alejandro Mayner (finales del siglo XV-h. 1545), quienes, como Cristóbal de Villalón apuntó por primera vez en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), originariamente vinieron a España de Italia para decorar el palacio del secretario de Carlos V, Francisco de los Cobos, en Úbeda<sup>6</sup>. Ambos artistas habrían trabajado en varios ciclos pictóricos

romanos con el ayudante de Rafael (1483-1520), Giovanni da Udine (1487-1561), incluyendo la Stufetta del cardinal Bibbiena (1516) y la Loggia (1517-1519) del Vaticano<sup>7</sup>.

Las pinturas decoran los techos de dos habitaciones contiguas dentro del complejo de los aposentos nuevos de Carlos V y cada una de ellas presenta un racimo o ramo aislado de frutas, verduras y flores (peras, berenjenas, granadas, limones, rosas, etc.) modeladas con claroscuro sobre fondo negro y enmarcadas con artesonado mudéjar<sup>8</sup>. En los ejemplos mejor conservados, como es el caso de la pintura de limas [fig. 2], el efecto de la luz reflejándose en la superficie rugosa de la fruta resalta el interés del artista en la representación ilusionista de la realidad material.

5 Rosa López Torrijos, «La escuela de Rafael y el bodegón español», *Archivo Español de Arte*, 59, 233 (1986), pp. 33-52 (p. 38).

6 Véase Fernando Marfás, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 350. Sobre Francisco de los Cobos véase Hayward Keniston, *Francisco de los Cobos, Secretary of the Emperor Charles V*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1960. Aquiles ha sido identificado como nieto de Antoniazio Romano (h. 1535-h. 1510) en Nicole Dacos, «"Julio y Alejandro": grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina», *Cuadernos de la Alhambra*, 42 (2007), pp. 80-117 (p. 83); y López Torrijos 1986, p. 43. Pese a la falta de documentos, ambas autoras aceptan el origen

flamenco de Mayner, idea propuesta inicialmente en Manuel Gómez Moreno, *Cosas granadinas de arte y arqueología*, Granada, 1887, p. 127. Por su parte, Diego Angulo Íñiguez (*Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XII, Madrid, Plus Ultra, 1954, pp. 226-227) sugirió que el pintor era «alemán educado en Milán».

7 Dacos 2007, p. 96.

8 Dacos (2007) atribuye estas pinturas solo a Aquiles; Marfás (1989, p. 353) sugiere, al contrario, que pudieron ser pintadas solo por Mayner.

9 Esta alabanza aparece en su romance «Ilustre ciudad famosa» (1586), mencionado en José Manuel Rodríguez Domingo y Ana María Gómez



Fig. 3 Giovanni da Udine y asistentes, guirnaldas de flores y frutas en la pared de la Loggia del Vaticano, 1518-1519

Descripciones de los siglos XVI y XVII se hicieron eco de la extraordinaria naturaleza de estas pinturas. A finales del siglo XVI, Luis de Góngora se maravillaba de que no hubiera «hombre a quien no burlen / ni pájaro a quien no engañen»<sup>9</sup>, Diego Cuelbis las describía en su *Thesoro Chorográphico de las Españas* (h. 1599) como «retratos de las frutas de todo género que es cosa rara y maravillosa» y Francisco Bermúdez de Pedraza añadía en su *Historia eclesiástica de Granada* (1638) que las pinturas representaban «pintadas al olio todas las frutas que se conocen»<sup>10</sup>. Aún más, en su *Arte de la pintura* (1649), el pintor y teórico Francisco Pacheco (1564-1644) sugería que estas pinturas ejercieron una influencia directa en el desarrollo del bodegón en Andalucía<sup>11</sup>.

Curiosamente, aunque son muchos los trabajos de la historiografía moderna que mencionan la importancia de los cuartos de las frutas como precedentes del bodegón español, son muy pocos los estudios dedicados específicamente a estas pinturas<sup>12</sup>. De hecho, solo en el ensayo «La escuela de Rafael y el bodegón español», de Rosa López Torrijos, se identifican muchas de las frutas, verduras y flores representadas, se ofrecen descripciones formales detalladas de las pinturas y se pone de relieve su modernidad al compararlas con las guirnaldas que Udine pintó para la Loggia de Rafael en el Vaticano<sup>13</sup> [fig. 3]. Como esta autora subraya, en lugar de presentar múltiples grupos de ramos ordenados de forma ornamental, Aquiles y Mayner aíslan

Morán, «En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, 27 (1991), pp. 191-224 (p. 194). La cita de Góngora también se recoge en Jordan y Cherry 1995, p. 16.

<sup>10</sup> Las opiniones de Cuelbis han sido recogidas en Salvador Raya Retamero, *Documentos para la historia de la Alhambra y el palacio de Carlos V*, Granada, Junta de Andalucía, 2001. Francisco Bermúdez de Pedraza (*Historia eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad, y religión católica de Granada*, Granada, Andrés de Santiago, 1638, fol. 36v) detalla además que la estancia donde están las pinturas «es una galería sobre el bosque, y puerta de Guadix y Dauro».

<sup>11</sup> Pacheco 2001, pp. 461-462.

<sup>12</sup> Hay en general una cierta reticencia a considerar estas pinturas como más que simples decoraciones y la mayoría de estudios no les dedican más que unas pocas frases. Véanse, por ejemplo, Jordan 1985, p. 13; Peter Cherry, «The Hungry Eye: The Still Lifes of Juan Sánchez Cotán», *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 65, 2 (1996), pp. 75-95 (p. 89); y Dacos 2007, pp. 91 y 114, nota 36. Jordan (1992, p. 20, nota 16) ya conecta las pinturas a la historia natural.

<sup>13</sup> Sobre Udine, véase Nicole Dacos, *The Loggia of Raphael: A Vatican Art Treasure*, Nueva York, Abbeville Press, 2008, pp. 35-37 y 308.

y enmarcan especies por separado, recurriendo, además, al fondo oscuro en lugar del azul claro de Udine y, lo que es más importante, al óleo, en lugar de la pintura al fresco. Todo esto distingue las pinturas de los cuartos de las frutas de las guirnaldas de Rafael y precede a los bodegones de Blas de Prado y a los de su alumno, Juan Sánchez Cotán, en varias décadas<sup>14</sup>.

Partiendo del análisis de López Torrijos, este ensayo reexamina las pinturas de los cuartos de las frutas y reivindica su papel precursor en el desarrollo del bodegón español, tanto formalmente como en cuanto a la función que desempeñaron originalmente, poniendo de relieve su potencial ideológico en el contexto imperialista. Mientras que López Torrijos examina las pinturas de los cuartos de las frutas en relación con el Renacimiento italiano, aquí propongo que las consideremos desde la perspectiva de su emplazamiento en el marco arquitectónico y simbólico de la Alhambra, así como en el contexto de la utilización del naturalismo como lenguaje pictórico al servicio de la ideología imperial, es decir, en relación con su ubicación y el patrocinio de Carlos V. Este enfoque requiere un nuevo examen de la función que originariamente se pensó para los cuartos de las frutas, y pone de manifiesto conexiones entre estas pinturas y la historia natural, el pasado islámico, y la ideología imperial.

#### LOS APOSENTO NUEVOS EN EL MARCO ARQUITECTÓNICO E IDEOLÓGICO DE LA ALHAMBRA

Es de sobra conocida la fascinación que la Alhambra ejerció sobre el emperador Carlos V durante su breve estancia en Granada en 1526. Aparte de su innegable belleza, alabada entre otros por el viajero alemán Jerónimo Münzer

entre 1494 y 1495<sup>15</sup>, la Alhambra estaba provista de un enorme significado político y simbólico, apareciendo simultáneamente como emblema extraordinario de la grandeza ya pasada de al-Ándalus y como trofeo culminante de la Reconquista<sup>16</sup>. La población de Granada era mayoritariamente morisca, y esta presencia, todavía abrumadora en las primeras décadas del siglo XVI, debió de poner en evidencia que la autoridad del nuevo rey no estaba completamente consolidada<sup>17</sup>.

Los estudios sobre la presencia de Carlos V en Granada se han centrado sobre todo en la construcción de su palacio, un ejemplo imponente de arquitectura imperial de inspiración clásica diseñado por el pintor y arquitecto de formación italiana Pedro Machuca (h. 1490-1550) en los primeros años de la década de 1530 [fig. 4]. Como ha sido señalado en muchas ocasiones, aparte de la impronta renacentista, la peculiaridad más notable del palacio es la compleja relación espacial y estilística que guarda con la Alhambra. En concreto, su posición, adyacente, y en determinadas instancias superpuesta al palacio musulmán, así como su estilo racionalista se han interpretado como estrategias que conscientemente reflejan la voluntad de responder, yuxtaponer, contrastar, desafiar, y, en cierto modo, incluso emular la hegemonía artística y cultural de al-Ándalus<sup>18</sup>. De hecho, el emperador y sus colaboradores quisieron que hubiera continuidad entre la casa vieja y el palacio nuevo<sup>19</sup>, respetando, de este modo, la Real Provisión de 1515 en la que la reina Juana instaba a que la Alhambra «esté muy bien reparada e se sostenga, porque quede para siempre perpetua memoria»<sup>20</sup>.

Aunque a escala menor, la construcción y decoración de los aposentos nuevos, así como la renovación de la Torre de la Estufa en la casa vieja de la Alhambra, participan de la misma voluntad y, aunque nunca fueron utilizados por el emperador, también reflejan la compleja posición de

14 Sobre las guirnaldas, véase Dacos 2008, pp. 47-48.

15 Jerónimo Münzer, «Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495», versión del latín por Julio Puyol, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84 (1924), pp. 32-119 (pp. 87-88).

16 Sobre este asunto véase Barbara Fuchs, *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 48.

17 María José Redondo Cantera, «La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V», en Pedro A. Galera Andreu (com.), *Carlos V y la Alhambra* [cat. exp. Granada, Alhambra, Palacio de Carlos V, del 24 de julio al 30 de diciembre de 2000], Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2000a, pp. 55-105 (p. 61). Hay que recordar que los moriscos, que habían protagonizado una revuelta poco después de 1492, se sublevaron de nuevo en la rebelión de las Alpujarras (1568-1571).

18 Véanse especialmente Cammy Brothers, «The Renaissance Reception of the Alhambra: The Letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V», *Muqarnas*, 11, 1 (1993), pp. 79-102 (pp. 89-90); y Fernando Marías, «El palacio de Carlos V en Granada: Formas romanas, usos castellanos», en María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama (coords.), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, 2000, pp. 107-128 (p. 128).

19 Véase Pedro A. Galera Andreu, «La "Casa Real Vieja" y la "Casa Real Nueva". Concepto y visión de la Alhambra por los Reyes Cristianos en la Edad Moderna», en José Antonio González Alcántud y Antonio Malpica Cuello (eds.), *Pensar la Alhambra*, Rubí (Barcelona) y Granada, Anthropos y Diputación Provincial de Granada, 2001, pp. 98-110 (pp. 98-99).

20 Recogida por primera vez en Manuel Gómez-Moreno, *Guía de Granada*, Granada, 1892, p. 27.

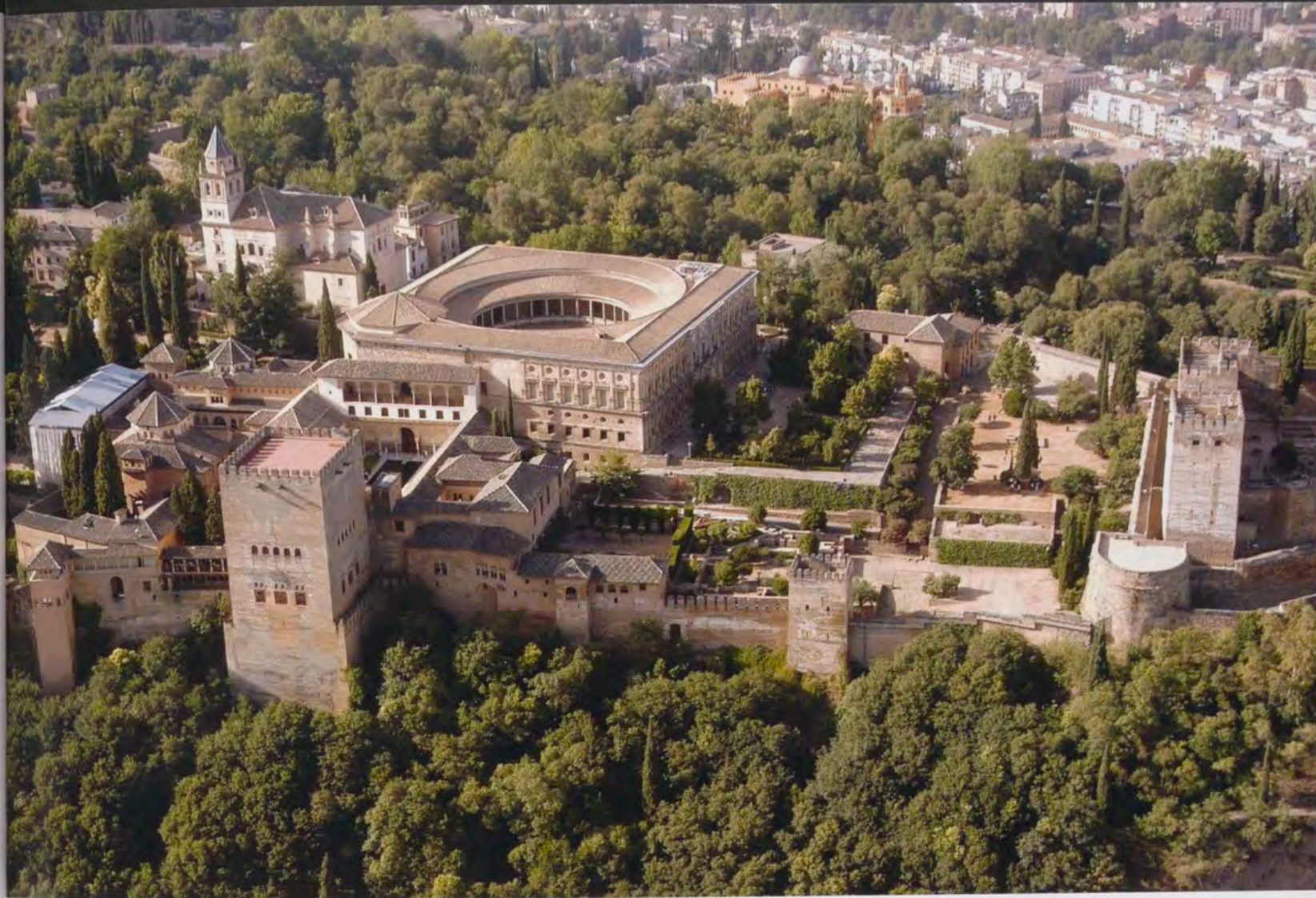


Fig. 4 Vista aérea de la Alhambra con el Palacio de Carlos V

Carlos V —que incluía admiración, respeto, competición y apropiación— con respecto al patrimonio musulmán que encontró en Granada<sup>21</sup>.

Los aposentos nuevos conforman seis habitaciones completadas entre 1528 y 1539 bajo la supervisión de Luis Hurtado de Mendoza y Pacheco, alcaide de Granada, con fondos procedentes de impuestos a los moriscos granadinos<sup>22</sup>, e incluyen el despacho de Carlos V, las habitaciones de Washington Irving y los cuartos de las frutas. Su construcción bloqueó la vista del mirador de Lindajara —que en época nazarí dominaba extensas huertas— cercado, como resultado, el Patio de Lindajara de época de los Reyes Católicos, al que dan los aposentos<sup>23</sup>. Además, la torre de-

fensiva de Abu-l-Hayyay (siglo XIV) se transformó en una estufa —un espacio con sistema de calefacción de hipocausto— que consta de dos cámaras y una logia, ambas decoradas al fresco por Aquiles y Mayner con vistas topográficas de la conquista de Túnez, historias del mito de Faetón y grutescos.

Aunque la historiografía ha enfatizado los elementos más renacentistas de los aposentos y de la estufa, las líneas generales de su lenguaje arquitectónico —con arcos escarzanos que apoyan en cimacios sobre los capiteles de la logia en la torre de la estufa, y techos de artesonado en los cuartos de las frutas— imitan elementos arquitectónicos y decorativos islámicos<sup>24</sup>. En este sentido, los aposentos y

21 Tomo estas ideas de Brothers 1993, p. 98, que describe la actuación de Carlos V en el palacio como patrocinio activo en lugar de simbolismo pasivo.

22 Sobre estos impuestos ver María José Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», en María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama (coords.), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, 2000b, pp. 67-106 (p. 80).

23 El mirador nazarí se examina en Fairchild D. Ruggles, «The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador», *Gesta*, 36, 2 (1997), pp. 180-189 (p. 183).

24 Como señaló Gaspar de León en una relación sobre trabajos en la Alhambra de 1617: «las casas reales viejas de los reyes moros [...] se an ydo conservando y reparando con ymitacion de la obra mosaica de mocarabes de questan labrados». Citado en Redondo Cantera 2000a, p. 66. Algunos de los elementos islámicos de la estufa han sido examinados en Redondo Cantera 2000a, pp. 94-95; Redondo Cantera 2000b,

la estufa pueden considerarse híbridos que combinan, por un lado, elementos de inspiración islámica con nuevos géneros pictóricos del Renacimiento italiano y flamenco, incluyendo los grutescos, las mitologías, los paisajes de la torre de la estufa y las pinturas naturalistas de los cuartos de las frutas<sup>25</sup>.

#### LA FUNCIÓN DE LOS CUARTOS DE LAS FRUTAS: UNA REINTERPRETACIÓN

La función a la que estaban destinados los aposentos nuevos —donde se encuentran los cuartos de las frutas— continúa siendo objeto de debate. En su monografía sobre el palacio de Carlos V, Earl Rosenthal sugería que las dos habitaciones más amplias estarían destinadas a funcionar

como antesala y como despacho, mientras que las cuatro habitaciones más pequeñas, construidas a lo largo del Patio de Lindajara, serían las habitaciones de Isabel de Portugal. Según Rosenthal, estas últimas incluirían el dormitorio de la emperatriz, llamado de este modo porque se creía que conectaba con la Torre de la Estufa, previamente identificada con su tocador, y los llamados cuartos de las frutas, que Rosenthal identificó como salas de espera para Isabel y sus damas<sup>26</sup>. Esta última idea se ha cuestionado, ya que, por un lado, documentos del siglo XVI aclaran que el llamado Tocador o Peinador de la Reina era en realidad la estufa mencionada anteriormente<sup>27</sup> y, por otro, porque la etiqueta borgoñona exigía que el rey y la reina tuviesen habitaciones separadas<sup>28</sup>.

En su lugar, María José Redondo Canterera recomienda que para entender la función de los aposentos nuevos

p. 82; Juan Carlos Hinojosa Canovaca, «La torre de la Estufa y la introducción del clasicismo en la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, 42 (2007), pp. 68-79 (p. 76); Rafael López Guzmán, «Alhambra y mudéjarismo: consideraciones sobre las intervenciones artísticas en los palacios nazaríes durante el siglo XVI», en José Antonio González Alcantud y Antonio Malpica Cuello (eds.), *Pensar la Alhambra*, Rubí (Barcelona) y Granada, Anthropos y Diputación Provincial de Granada, 2001, pp. 89-97 (p. 97); y Leopoldo Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: la Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 7 (1931), pp. 89-120. Son muchos los estudios que, en décadas recientes, han tratado el tema de la recepción y transformación del patrimonio islámico en el Renacimiento español, en ocasiones acompañado de una revisión crítica del llamado estilo mudéjar, término acuñado en el siglo XIX para designar la supuesta pervivencia de la estética islámica en áreas cristianas de la Península Ibérica. Algunos de los más destacados, por orden cronológico, incluyen: Fernando Checa, «El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI», *Fragments*, 1 (1984), pp. 21-43; Víctor Nieto, «El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica», *Fragments*, 8-9 (1986), pp. 141-145; Marías 1989; Brothers 1993; Fernando Marías, «Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco», en Mauricio Pastor Muñoz (ed.), *La imagen romántica del legado andalusí*, Madrid, Lunberg, 1995, pp. 105-113; Vicente Lleó, «El pasado en el presente de Sevilla: la Giralda como monumento disputado (1198-1568)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 50, 2 (1995), pp. 121-130; Vicente Lleó, «De mezquitas a templos: las catedrales andaluzas en el siglo XVI», en Jean Guillaume (ed.), *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, París, Picard, 1995, pp. 213-222; Marías 2000; Amanda Wunder, «Classical, Christian, and Muslim Remains in the Construction of Imperial Seville (1520-1635)», *Journal of the History of Ideas*, 64, 2 (2003), pp. 195-212; Juan Carlos Ruiz Souza, «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI (2004), pp. 17-43; Cynthia Robinson y Leyla Rouhi (eds.), *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*, Leiden, Brill, 2005; Juan Carlos Ruiz Souza, «Architectural Languages, Functions, and Spaces: The Crown of Castile and Al-Andalus», *Medieval Encounters*, 12, 3 (2006), pp. 360-387; Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007; Jerrylinn D. Dodds, María Rosa Menocal y Abigail K. Balbale, *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*, New Haven, Yale University

Press, 2008; Fuchs 2011; Antonio Urquizar Herrera, «Literary Uses of Architecture and the Explanation of Defeat. Interpretations of the Islamic Conquest in the Context of the Construction of National Identity in Early Modern Spain», *National Identities*, 13, 2 (2011), pp. 109-126; Borja Franco Llopis, «Multiculturalidad y arte en Valencia en la Edad Moderna. Fuentes para su estudio», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2011), pp. 151-165; Juan Carlos Ruiz Souza, «Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de Al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos», *Anales de Historia del Arte*, n.º extra 1 (2012), pp. 123-161; ídem, «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas», *Anales de Historia del Arte*, 23, 2 (2013), pp. 305-331; Catherine Wilkinson Zerner, «The Spanish Habsburgs and the Arts of Islamic Iberia», Herbert Karner, Ingrid Ciulisová y Bernardo J. García García (eds.), *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700: Between Cosmopolitanism and Regionalism*, Palatium (*e-publications*, 1), 2014, pp. 36-347; María Judith Feliciano, «The Invention of Mudéjar Art and the Viceregal Aesthetic Paradox: Notes on the Reception of Iberian Ornament in New Spain», Alina A. Payne y Gülru Necipoğlu (eds.), *Histories of Ornament from Global to Local*, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 70-81; María Judith Feliciano y Juan Carlos Ruiz Souza, «Al-Andalus and Castile: Art and Identity in the Iberian Peninsula», en Alina A. Payne (ed.), *The Companions to the History of Architecture*, vol. 1. Hoboken, John Wiley & Sons, Inc., 2017, pp. 1-31; y Antonio Urquizar Herrera, *Admiration and Awe: Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*, Oxford, Oxford University Press, 2017. En su introducción, este último incluye una excelente revisión de esta bibliografía.

<sup>25</sup> Sobre el concepto de lo híbrido en el Renacimiento español, véase Urquizar Herrera 2017, especialmente su introducción; y Fuchs 2011. Sobre este concepto en el Renacimiento, de forma más general, véase Peter Burke, *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*, Nueva York, Central European University Press, 2016. Sobre la problemática de este término, véase Carolyn Dean y Dana Leibsohn, «Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America», *Colonial Latin American Review*, 12, 1 (2003), pp. 5-35.

<sup>26</sup> Earl E. Rosenthal, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 47.

<sup>27</sup> Este nombre no se usó hasta el siglo XVII. Véase Hinojosa Canovaca 2007, p. 70.

<sup>28</sup> Redondo Canterera 2000a, p. 97.

se tomen como modelo otros palacios reales de los Austrias. Por ejemplo, en la década de 1540, la renovación de las habitaciones de Carlos V dentro del Alcázar de Madrid (siglo IX) comprendía una sala, antecámara, cámara, alcoba y retrete. Este último sería más tarde definido por Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) como «el aposento pequeño y recogido en la parte más secreta de la casa, y más apartada»<sup>29</sup>. Rafael Domínguez Casas ha argumentado que los Reyes Católicos podrían haber construido una versión primitiva de los aposentos de Carlos V basándose en referencias a «una sala que sale sobre los Axares» en un documento de 1498 y a una «Sala e dos Cámaras e tres Retretes» en otro documento de 1499<sup>30</sup>. Esta estructura básica también parece haber sido elegida por miembros importantes de la corte de Carlos V. Además de su secretario, Francisco de los Cobos, en su palacio en Úbeda, Luis Hurtado de Mendoza, encargado de la renovación de los aposentos nuevos, también utilizó el mismo esquema en su palacio de Mondéjar. En ambos casos, el retrete miraba al jardín, al igual que los cuartos de las frutas, que podrían haber funcionado como retretes y cuyas ventanas dan al Patio de Lindajara<sup>31</sup>.

Por último, en el *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, escrito por Gonzalo Fernández de Oviedo entre 1535 y 1548 para la organización de la casa del futuro Felipe II, se prescribe esta configuración general. El texto describe con detalle las funciones y contenidos de los dos espacios más retirados del palacio: la cámara, donde el príncipe dormía, y el retrete, donde comía en privado<sup>32</sup>. Si aplicamos este esquema a los

aposentos nuevos de la Alhambra, las dos primeras estancias corresponderían a la antesala y sala (el área más pública de los aposentos); las otras tres a la cámara y a los dos retretes, estos últimos coincidiendo con los cuartos de las frutas.

Según el texto de Fernández de Oviedo, en el retrete el príncipe guardaba aquellos objetos que, quizás por comodidad, convenía tener a mano: artículos de aseo, utensilios para comer (incluyendo cubertería de plata y cristalerías venecianas), un juego de ajedrez, una escribanía, licores (estoraque, algalia), aceites aromáticos y aguas perfumadas (menjuique, almizcle, incienso, anime), conservas de membrillos, limones y otros dulces, y libros «de historias veras e de cosmografía e otras sciencias aprovadas e honestas e de que se puedan sacar provecho e avisos para enmendar la vida e saber bien gobernar el príncipe los estados e señoríos para que Dios le tiene elegido»<sup>33</sup>. Esta descripción ofrece pistas para comprender el sentido original de las decoraciones de las salas de las frutas.

#### CIENCIA, NATURALEZA Y EL PASADO ISLÁMICO

En un primer significado, es posible que las pinturas de los cuartos de las frutas evocaran los objetos que, según el texto de Fernández de Oviedo, debían guardarse en el retrete —perfumes, conservas, implementos para comer— y, sobre todo, su función principal como lugar donde el príncipe comía en privado. Sin embargo, las pinturas también podrían haber sido concebidas para reflejar y reforzar conocimientos científicos de historia natural<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Redondo Cantera 2000a, p. 97.

<sup>30</sup> Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 450-451.

<sup>31</sup> Fernando Marías examina estos palacios en «Arquitectura y vida cotidiana en los palacios nobiliarios españoles del siglo XVI», en Jean Guillaume (ed.), *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, París, Picard, 1994, pp. 167-180 (p. 173).

<sup>32</sup> Covarrubias define la «cámara» como «el aposento donde se duerme ordinariamente en forma de alcoba, o alania» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 179r). Marías (1994, p. 168) examina la descripción que Fernández de Oviedo hace de estas estancias.

<sup>33</sup> Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, edición de Santiago Fabregat Barrios, Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 107-109. En estas mismas páginas se describen detalladamente las cosas que se guardaban en el retrete. Es posible que muchos de estos objetos —muchos de los cuales aparecen en el *Tesoro* de Covarrubias— fuesen considerados exóticos en su momento. Por ejemplo, Covarrubias (1611, fol. 72r) describe el «anime» como «una lagrima, o resina de cierto arbol, muy a propósito para perfumar la cabeça».

<sup>34</sup> Son muchos los estudios sobre la ciencia y historia natural en la España moderna, y más concretamente en relación con la Monarquía Hispánica,

que han aparecido en las últimas décadas, aunque en su mayoría se centran en los descubrimientos del Nuevo Mundo. Entre los más destacados se incluyen, por orden cronológico: José María López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Editorial Labor, 1979; Raquel Álvarez Peláez, «La historia natural en tiempos del emperador Carlos V. La importancia de la conquista del nuevo mundo», *Revista de Indias*, LX, 218 (2000), pp. 13-31; Juan Pimentel, «The Iberian Vision: Science and Empire in the Framework of a Universal Monarchy, 1500-1800», *Osiris*, 15 (2000), pp. 17-30; José María López Piñero (dir.), *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla. III. Siglos XVI y XVII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002; Jesús María Carrillo Castillo, *Naturaleza e imperio: La representación del mundo natural en la "Historia general y natural de las Indias" de Gonzalo Fernández de Oviedo*, Madrid, Doce Calles y Fundación Carolina, 2004; Jorge Cañizares-Esguerra, «Iberian Science in the Renaissance: Ignored How Much Longer?», *Perspectives on Science*, 12, 1 (2004), pp. 86-124; Jorge Cañizares-Esguerra, *Nature, Empire, and Nation: Explorations of the History of Science in the Iberian World*, Stanford, Stanford University Press, 2006; Antonio Barrera-Osorio, *Experiencing Nature: The Spanish American Empire and the Early Scientific Revolution*, Austin, University of Texas Press, 2006; Víctor Navarro Brotóns y William Eamon (eds.), *Más allá de la Leyenda Negra: España y la Revolución Científica*, Valencia, Universitat de València, 2007; José María López Piñero,



Fig. 5 Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, pintura de higos en un casetón del artesanado de uno de los cuartos de las frutas de la Alhambra de Granada, h. 1539



Fig. 6 Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, pintura de pepinos en un casetón del artesanado de uno de los cuartos de las frutas de la Alhambra de Granada, h. 1539

Las pinturas mismas respaldan esta posibilidad. Por ejemplo, el recurso de presentar racimos de frutas, en lugar de una sola, permite al artista mostrar cada fruta desde ángulos distintos, lo cual revela variaciones en forma, color, y textura. En la pintura de higos [fig. 5], los artistas representan higos verdes y morados, estos últimos con las características grietas que indican su madurez. A pesar del estado de conservación, esta cuidadosa atención a la textura aún se aprecia en muchos otros ejemplos, incluyendo la pintura de limas, examinada más arriba, y la pintura de pepinos [fig. 6], representados con su característica piel rugosa. La descripción meticulosa de las hojas en

cada una de las pinturas ofrece información adicional, lo que indica que los artistas pretendían que cada especie fuese identificable con claridad. Por último, el uso del fondo oscuro, sobre el que las frutas y verduras aparecen en primer plano, elimina eficazmente posibles distracciones y crea el efecto de objetividad, obligando al espectador a concentrar toda su atención en cada fruto y analizar sus características<sup>35</sup>. Como ha sido reconocido por la historiografía reciente, en este período el pintar del natural empezó a percibirse como una herramienta válida para la investigación científica<sup>36</sup>. Al mismo tiempo, el uso de colores vibrantes y de efectos pictóricos como el claroscuro

*Medicina e historia natural en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2007; Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine y Kevin Sheehan (eds.), *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, Stanford, Stanford University Press, 2009; María M. Portuondo, *Secret Science: Spanish Cosmography and the New World*, Chicago, University of Chicago Press, 2009; Brian Jones y Jorge Cañizares Esguerra, «Science and Empire in the Iberian Atlantic», *Oxford Bibliographies*, 19 de marzo de 2013, <http://www.oxford-bibliographies.com/view/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0150.xml>; John Slater, María Luz López-Terrada y José Pardo-Tomás, *Medical Cultures in the Early Modern Spanish Empire*, Farnham, Ashgate, 2014; Antonio Sánchez y Henrique Leitão, «Introduction. Revisiting Early Modern Iberian Science, from the Fifteenth to the Seventeenth Centuries», *Early Science and Medicine*, 21 (2016), pp. 107-112; María M. Portuondo, «Iberian Science: Reflections and Studies», *History of Science*, 55, 2 (2017), pp. 123-132;

Juan Pimentel y José Pardo-Tomás, «And Yet, We Were Modern. The Paradoxes of Iberian Science After the Grand Narratives», *History of Science*, 55, 2 (2017), pp. 133-147; John Slater y María Luz López-Terrada, «Being Beyond: The Black Legend and How We Got Over It», *History of Science*, 55, 2 (2017), pp. 148-166. Para un estudio sobre las relaciones entre el arte y la ciencia, aunque del siglo XVII, véase José Ramón Marcaida López, *Arte y ciencia en el barroco español*, Madrid, Focus-Abengoa y Marcial Pons, 2014.

<sup>35</sup> Sobre la construcción de la ilusión de objetividad en pinturas naturalistas, véase James S. Ackerman, «Early Renaissance "Naturalism" and Scientific Illustration», en Allan Ellenius (dir.), *The Natural Sciences and the Arts: Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century, an International Symposium*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1985, pp. 1-17 (p. 5).

<sup>36</sup> Ackerman 1985, p. 2; Larry Silver y Pamela H. Smith, «Splendor in the Grass: The Powers of Nature and Art in the Age of Dürer», en Pamela



Fig. 7 Atribuido al taller de Damiano da Bergamo, escritorio «Plus Ultra», h. 1530, nuez incrustada en varias maderas, 81,3 x 134 x 44,4 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, 11-1891

(que presume la existencia de condiciones lumínicas particulares) añaden un nivel de inmediatez y especificidad que trasciende la naturaleza taxonómica de lo estrictamente científico y señala el comienzo de una estética pictórica<sup>37</sup>. En este sentido, las pinturas de los cuartos de las frutas deben de haber sido diseñadas para ofrecer tanto placer intelectual como visual, anticipando el atractivo más amplio del bodegón.

Como se ha apuntado anteriormente, además de ser el espacio donde el príncipe debía comer en privado, el retrete también era el lugar donde podían guardarse objetos asociados con el conocimiento y la ciencia —los libros «de historias veras e de cosmografía e otras sciencias» mencionados en Fernández de Oviedo—. En este sentido, el retrete español no sería muy distinto de los *studioli* italianos de

Federico de Montefeltro en los palacios ducales de Urbino (1472-1476) y Gubbio (1478-1482), y el de Isabella d'Este en Mantua (h. 1522)<sup>38</sup>. El llamado escritorio «Plus Ultra» de Carlos V [fig. 7], supuestamente entregado al emperador como regalo durante su estancia en Mantua en 1532 y atribuido al taller de Damiano da Bergamo (h. 1480-1549), está adornado con lo que parecen naturalezas muertas en *intarsia* que representan varios instrumentos de escritura, relojes de arena, tijeras, libros y, lo que es más significativo, frutas colgando de un modo similar a las frutas de la Alhambra<sup>39</sup>. Aunque no se puede establecer una conexión segura entre los dos ejemplos, el escritorio ofrece evidencia visual de la yuxtaposición de elementos de la naturaleza e instrumentos relacionados con el conocimiento que podría haber tenido lugar en los cuartos de las frutas.

H. Smith y Paula Findlen (eds.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, Nueva York, Routledge, 2002, pp. 29-62 (p. 47).

<sup>37</sup> Pamela Smith, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 34; y Ackerman 1985, p. 7.

<sup>38</sup> Sobre los *studioli* renacentistas véase Hans-Olof Boström, «The Studiolo: Background and Tradition», *Nationalmuseum bulletin*, Stockholm, 11, 2 (1987), pp. 53-66.

<sup>39</sup> Ángeles Jordano, «The Plus Oultra Writing Cabinet of Charles V: Expression of the Sacred Imperialism of the Austrias», *Journal of Conservation and Museum Studies*, 9 (2012), pp. 14-26 (pp. 14 y 21).

El hecho de que las habitaciones miren al Patio de Lindajara vincula aún más las pinturas de frutas con la búsqueda de conocimiento. Siendo un espacio dedicado al descanso, la contemplación y el placer, el jardín funcionaría como una extensión del retrete, pero, a su vez, también incorporaba un nuevo elemento que terminó por definir muchas colecciones reales desde la segunda mitad del siglo XVI: el estudio empírico de la naturaleza a través de jardines botánicos. Como observa Paula Findlen, los gobernantes de la Edad Moderna no solo entendieron la utilidad de la historia natural, sino que patrocinaron su estudio con entusiasmo, en ocasiones mediante el coleccionismo de objetos naturales, otras fomentando libros sobre naturaleza o, como vemos en los cuartos de las frutas, representaciones pictóricas<sup>40</sup>. Uno de los atractivos fue, sin duda, la imitación del conocimiento clásico, y concretamente la figura del naturalista cortesano, que incluía el modelo ilustre de Plinio bajo el patrocinio de Alejandro Magno<sup>41</sup>. En el caso de las pinturas de los cuartos de las frutas, el pintor griego Zeuxis (act. h. 435-390 a. C.) y sus pinturas ilusionistas de uvas —descritas por Plinio— ofrecían otro modelo paradigmático para Carlos V como patrón de las artes y Aquiles y Mayner como sus artistas.

A principios del siglo XVI, pocos lugares podían reflejar este interés renacentista por la naturaleza como la Alhambra, afamada por la cantidad y belleza de sus jardines. Las descripciones del erudito, diplomático y horticultor Andrea Navagero, que visitó Granada como embajador de Venecia en 1526, muestran su admiración por las técnicas islámicas de jardinería, celebrando, además, la armonía agrícola que, desde su perspectiva, caracterizó a los reyes musulmanes<sup>42</sup>. Aunque, como se mencionó anteriormente, el Patio de Lindajara se creó durante el reinado de los

Reyes Católicos y sustituyó a las extensas huertas que eran visibles desde el mirador de Lindajara<sup>43</sup>, fueron moriscos, algunos de ellos traídos especialmente desde Valencia, quienes se encargaron de su cuidado<sup>44</sup>. No tenemos documentación acerca de las especies de plantas que se cultivaron en el jardín, pero teniendo en cuenta las descripciones que Navagero y muchos otros visitantes de los siglos XVI y XVII escribieron sobre otros jardines y huertas de la Alhambra, podemos especular que contenía un gran número de árboles frutales, cedros, arrayanes y probablemente flores<sup>45</sup>. Debido a su ubicación, adyacente a los cuartos de las frutas, es posible que el jardín presentara una colección de las plantas, flores, frutas y verduras que se cultivaban en el reino de Granada en su conjunto, anticipando los jardines botánicos que proliferaron en la segunda mitad del siglo XVI.

Todas las frutas, verduras y flores representadas en los techos de los cuartos de las frutas habían sido comúnmente cultivadas en Granada: limas, berenjenas —una planta particularmente asociada a los musulmanes en España<sup>46</sup>—, pepinos, almendras, albaricoques, uvas, higos, peras, cerezas, trigo, castañas y manzanas eran productos tradicionales de al-Ándalus que además ejemplificaban su revolución agrícola. En otras palabras, estas plantas eran el producto de una profunda transformación agrícola que, a través de «riego, fertilización científica, injertos y otras técnicas», rindió una productividad sin precedentes<sup>47</sup>. Este conocimiento agrícola fue, sin duda, bien conocido e incluso admirado por los cristianos castellanos, como lo atestigua la publicación en 1513, bajo los auspicios del cardenal Cisneros, de la *Obra de agricultura* —después conocida como *Agricultura general*— de Gabriel Alonso de Herrera, considerada como el primer tratado agrícola moderno<sup>48</sup>.

40 Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 59. Sobre estos jardines en España en el siglo XVI véase José Pardo Tomás, *Un lugar para la ciencia: escenarios de práctica científica en la sociedad hispana del siglo XVI*, Tenerife, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2006.

41 Andrew Cunningham, «The Culture of Gardens», en Nicholas Jardine, James A. Secord y Emma C. Spary (eds.), *Cultures of Natural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 38-56 (p. 42); Findlen 1994, p. 60.

42 Sobre Navagero en Granada, véase Brothers 1993, p. 80; y Christopher Pastore, «Expanding Antiquity: Andrea Navagero, Renaissance Gardens, and the Islamic Landscape», *The Rutgers Art Review*, 19 (2001), pp. 1-24 (p. 7).

43 Domínguez Casas 1993, pp. 454, 457; y Luis Ramón-Laca Menéndez de Lúcar, «Plantas cultivadas en los siglos XVI y XVII en la Alhambra y el Generalife», *Cuadernos de la Alhambra*, 35 (1999), pp. 49-56 (p. 50).

44 José Tito Rojo, «Permanencia y cambio en los jardines de la Granada morisca (1492-1571). Los jardines de los palacios nazaries: La Alhambra

y el Generalife», en Carmen Añón y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Unión Fenosa, 1998, pp. 363-379 (pp. 363 y 365); Ramón-Laca 1999, p. 50.

45 Ramón-Laca 1990, pp. 49-50.

46 Las berenjenas estaban asociadas al mundo musulmán y morisco en España. Véase, por ejemplo, Gabriel Alonso de Herrera, *Agricultura general, corregida según el texto original de la primera edición publicada en 1503 por el mismo autor, y adicionada por la Real Sociedad Económica Matritense*, 4 vols., Madrid, Imprenta Real, 1818-1819, III (1819), capítulo 36, pp. 155-156.

47 Ruggles 1997, p. 183. Muchos de estos frutos aparecen en la obra de Alonso de Herrera. Por ejemplo, los pepinos, en Herrera 1818-1819, III (1819), capítulo 19, pp. 85-89; albaricoques, *ibidem*, II (1818), capítulo 11, pp. 126-127; higos, *ibidem*, II (1818), capítulo 27, pp. 244-255; trigo, *ibidem*, I (1818), capítulo 12, pp. 113-114; y castañas, *ibidem*, II (1818), capítulo 20, pp. 171-176.

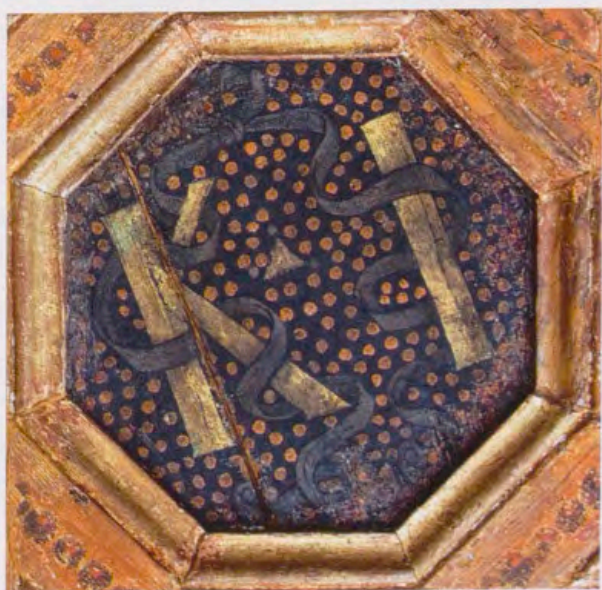
48 Consolación Baranda, «Ciencia y humanismo: la "Obra de agricultura" de Gabriel Alonso de Herrera (1513)», *Criticón*, 46 (1989), pp. 95-108 (p. 96).

Figs. 8 y 9 Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, pintura de peras y uvas en dos casetones del artesonado de uno de los cuartos de las frutas de la Alhambra de Granada, h. 1539

Fig. 10 Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, detalle del artesonado de uno de los cuartos de las frutas de la Alhambra de Granada con las letras K e I, h. 1539

Escrito en castellano para el labrador común, Herrera derivó muchos de sus conocimientos de su propia experiencia de vivir en Granada, donde, según un documento de 1503, «ha aprendido tanto de los moros en esto de mezclar unos árboles con otros»<sup>49</sup>. El libro de Herrera proporciona algunas ideas sobre las especies representadas en los cuartos de las frutas. Por ejemplo, el autor observa que las peras y las manzanas habían sido sometidas a injertos de forma intensiva, recomienda que las uvas se cuelguen «donde les dé continuo aire que pase de un cabo á otro, como hacien los moros en Granada» (tal y como aparecen representadas en los cuartos de las frutas) y comparte un consejo del botánico medieval Abenguefit sobre el madurado de las cerezas<sup>50</sup> [figs. 8 y 9].

El emperador se interesó además por el potencial económico de estos productos. Antes de su llegada a Granada preguntó por el valor de sus «habices», palabra que en 1516 se definía como «posesiones de la corona real [...] que son tierras e viñas e huertas que las arriendan cada año»<sup>51</sup>. Cada una de las pinturas de los cuartos de las frutas se alterna con las letras K e I, que probablemente hacen referencia a las iniciales de Karolus Imperator<sup>52</sup> [fig. 10], estableciéndose de formal visual la apropiación de la riqueza agrícola de Granada. Por otra parte, las pinturas ilusionistas de los cuartos de las frutas no solo representan los frutos de esos habices, sino que también recogen el conocimiento agrícola y científico de al-Ándalus. Sobre las mismas fechas en que Carlos V ocupaba Granada, Fernández de Oviedo completaba su *Historia general y natural de las Indias*, que, como nos recuerda Jesús Carrillo Castillo, no solo fue una



49 César Dubler, «Posibles fuentes árabes de la "Agricultura General" de Gabriel Alonso de Herrera», *Al-Andalus*, 6, 1 (1941), pp. 135-156 (p. 139).

50 Los injertos a las peras se discuten en Herrera 1818-1819, II (1818), capítulo 38, p. 391; los de las manzanas, *ibidem*, II (1818), capítulo 31, pp. 287-291; la forma de colgar las uvas, *ibidem*, I (1818), capítulo 19, p. 445; y la receta de Abencenif para acelerar la maduración de las cerezas, *ibidem*, II (1818), capítulo 18, p. 165.

51 Citado en Redondo Cantera 2000a, p. 58.

52 Esta posibilidad, así como la de que las iniciales correspondieran a las iniciales de Carlos e Isabel, son planteadas en Redondo Cantera 2000a, pp. 95-96, nota 168.

de las primeras descripciones de la naturaleza americana que incluyó imágenes basadas en la observación empírica, sino que, además, reflejó la «conexión entre las exploraciones científicas en el Nuevo Mundo y la formación simultánea de discursos imperiales en Europa»<sup>53</sup>.

Haciéndose eco de este nuevo interés por el empirismo, Felipe de Guevara en su *Comentario de la pintura y pintores antiguos* (1563) discute la «resurrección» de la «pintura de yerbas» precisamente dentro del contexto de la Roma imperial, al referir la historia relatada por Plinio acerca de Pompeyo Magno, quien, al vencer a Mitrídates, rey de Ponto, también quiso conocer la agricultura del país vencido, y lo hizo adquiriendo conocimientos de sus súbditos y documentándolos cuidadosamente; o la historia de Nerón y Luax, rey de los árabes, quien escribió al emperador sobre simples, mientras Cratevas, Dionisio y Metrodoro «pintaron las efigies de las yerbas, y debaxo de ellas pusieron sus efectos y virtudes»<sup>54</sup>. Teniendo en cuenta el nivel al que los herboristas árabes llegaron en el estudio de plantas<sup>55</sup>, así como la sofisticación de los jardines de la Alhambra islámica, podemos considerar las pinturas de los cuartos de las frutas como un intento de visualizar y preservar los conocimientos botánicos y agrícolas anteriores a la Reconquista. Es incluso posible que Carlos V y sus colaboradores pudieran acceder a los herbarios iluminados árabes que presumiblemente sobrevivieron a la quema de Cisneros de 1499<sup>56</sup>. En las primeras páginas del *Comentario*, Guevara impulsa a Felipe II a apoyar la agricultura y la pintura, conectando explícitamente ambas artes porque «utilidad se le seguirá á V. M. de la Agricultura para conferir las cosas que tiene pintadas con las cosas que por su industria y trabajo la naturaleza, madre de todas las cosas, en esos campos y jardines nos representa á cada paso criadas»<sup>57</sup>.

## CONCLUSIÓN

Las pinturas de los cuartos de las frutas no pueden ser ignoradas como decoraciones sin significado. Más bien, estas imágenes son manifestaciones ideológicas de la visión imperial de Carlos V que solo pueden entenderse en su complejidad cuando se examinan como parte de los aposentos nuevos y, sobre todo, en términos de su ubicación en el contexto de la Alhambra. Como hemos visto, estos precedentes del bodegón ejemplifican las políticas de documentación del imperio y apropiación del pasado de Carlos V, creando un discurso persuasivo de poder a través de un nuevo género pictórico basado en la observación y la representación fidedigna de la naturaleza. Con su naturalismo sin precedentes, las pinturas de los cuartos de las frutas crean la ilusión de una abundancia natural que «naturalmente» pertenece a Carlos V, consolidando así lo que en esos primeros años como rey de España y como emperador era todavía un mantenimiento precario de su autoridad<sup>58</sup>.

Las pinturas de los cuartos de las frutas también establecen un poderoso precedente para el uso del naturalismo y más tarde del bodegón como instrumentos ideológicos por parte de la monarquía. En la *Historia de la Orden de San Gerónimo* (1595-1605), fray José de Sigüenza describe cómo los aposentos privados de Felipe II contenían «retratos del natural de muchas cosas que se ven en nuestras Indias»<sup>59</sup>. Del mismo modo, William Jordan ha identificado una serie de versiones autógrafas y copias de bodegones de Juan Sánchez Cotán que decoraban la Galería del Mediodía de Felipe III en el Palacio del Pardo (h. 1618), incluyendo el *Bodegón de caza*<sup>60</sup>, que representa un chayote americano, y el *Bodegón con cerezas y cesta de albaricoques*<sup>61</sup>, que describe un cereal de origen americano o

53 Jesús Carrillo Castillo, «The Eyes of the New Pliny: The Use of Images in Gonzalo Fernández de Oviedo's *Historia general y natural de las Indias*», en Therese O'Malley y Amy R. W. Meyers (eds.), *The Art of Natural History: Illustrated Treatises and Botanical Paintings, 1400-1850*, New Haven y Londres, Yale, 2008, pp. 109-125 (p. 109). El que fuera doctor de Carlos V, Andrés Laguna (1499-1559) también publicaría su *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortíferos, traducido de lengua Griega, en la vulgar Castellana, & ilustrado con claras y substanciales Annotationes, y con las figuras de innumerables plantas exquisitas y raras*, en 1555 en Amberes, demostrando nuevamente el interés renacentista por la ciencia en el ámbito español. Sobre el doctor Laguna véase José Pardo Tomás, «Andrés Laguna y la medicina europea del Renacimiento», *Los orígenes de la ciencia moderna (Seminario Orotava. Actas XI y XII)*, [La Orotava], Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2004, pp. 45-68 (2002). Para un estudio comparativo sobre las descripciones naturales del mundo americano y el islámico, véase Miguel Ángel de Bunes Ibarra, «América y el mundo islámico en las descripciones natu-

rales y políticas en España», en Antonio Lafuente, Alberto Elena y María Luisa Ortega (eds.), *Mundialización de la ciencia y cultura nacional. Actas del Congreso Internacional «Ciencia, descubrimiento y mundo colonial»*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Doce Calles, 1993, pp. 148-160.

54 Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, edición de Antonio Ponz, Madrid, 1788, pp. 115-117.

55 Según John H. Harvey [«Gardening Books and Plant Lists of Moorish Spain», *Garden History*, 3, 2 (1975), pp. 10-21 (p. 10)], muchas de las incorporaciones a jardines europeos desde la época romana llegaron a través de la España musulmana.

56 Aunque el cardenal Cisneros ordenó la quema de cerca de dos millones de manuscritos árabes en 1499, se cree que los libros científicos sobrevivieron. Sobre este asunto véase Daniel Eisenberg, «Cisneros y la quema de los manuscritos granadinos», *Journal of Hispanic Philology*, 16, 2 (1992), pp. 107-124 (p. 118). Es posible que algunos de estos libros fueran herbarios ilustrados como la copia del siglo XIII de la *Materia médica* de Dioscórides de la Bibliothèque nationale de París (Arabe 2850).

Fig. 11 Juan Sánchez Cotán, *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602, óleo sobre lienzo, 68 x 88,2 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P007612



africano<sup>62</sup>. Ambos ejemplos muestran el mismo interés por la representación de los recursos naturales del imperio que hemos visto anticipados en los cuartos de las frutas. Además, en ambos casos las pinturas decoraban los aposentos privados de los reyes, continuando una práctica que se habría originado en la Alhambra. En este sentido, los bodegones que Luis Meléndez (1716-1780) pintó para el Gabinete de Historia Natural del futuro Carlos IV, un museo privado en el Palacio Real, en el siglo XVIII, pueden considerarse herederos de esta tradición y no solo, como a menudo se asume, como productos de la Ilustración.

Por último, es necesario considerar la posibilidad de que estas pinturas tuvieran un impacto artístico mayor en el desarrollo del bodegón español que el que se ha reconocido. En su discusión sobre la pintura de grutescos en el *Arte de la pintura* (1649), Pacheco, que sobre todo alude a las pinturas de frutas, verduras y flores al fresco que originariamente cubrían las paredes de los cuartos de las fru-

tas, declara que «la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles; de aquí, Pedro Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma y otros muchos que han sido aventajados en esta parte», más tarde quejándose de los pintores de Madrid, que, ajenos a «las cosas de Granada [...] siguen otros modos [...] fuera de la buena manera»<sup>63</sup>. Pacheco por tanto implica que las pinturas de la Alhambra fueron una escuela para artistas de la región a pesar de la preeminencia artística de Madrid en el siglo XVII. Dada su fama temprana, es posible que otros artistas aparte de los mencionados por Pacheco tuvieran ocasión de estudiarlas e imitarlas. Podría incluso especularse que Blas de Prado, quien, según Pacheco estuvo en Sevilla en 1593 para llevar unas «pinturas de frutas» a la corte de Marruecos, pudiera haber visitado los cuartos de las frutas, creando un vínculo entre estas pinturas y las de Sánchez Cotán<sup>64</sup> [fig. 11].

Según Sabiha Khemir [«The Arts of the Book», en Jerrilynn D. Dodds (ed.), *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 113-125 (p. 123)], esta copia podría haber sido creada en España.

<sup>57</sup> Guevara 1788, p. 6.

<sup>58</sup> Tomo esta idea de Smith 2004, p. 34, en referencia a la familia Carrara del siglo XIV en Italia.

<sup>59</sup> Fray José de Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1605, p. 569.

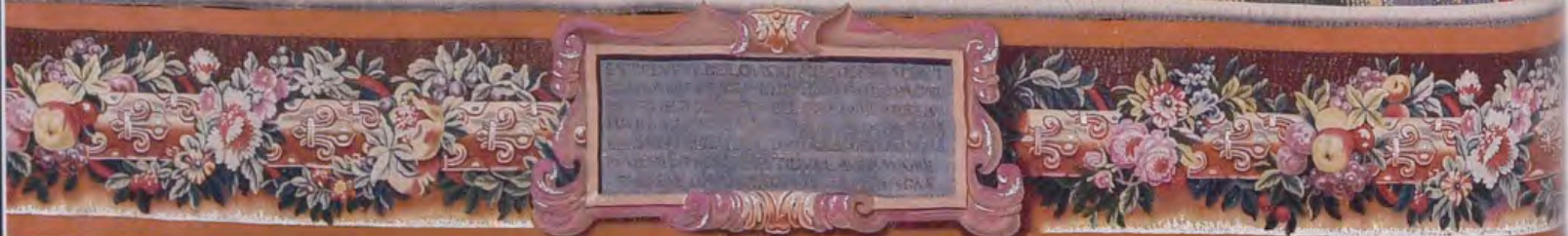
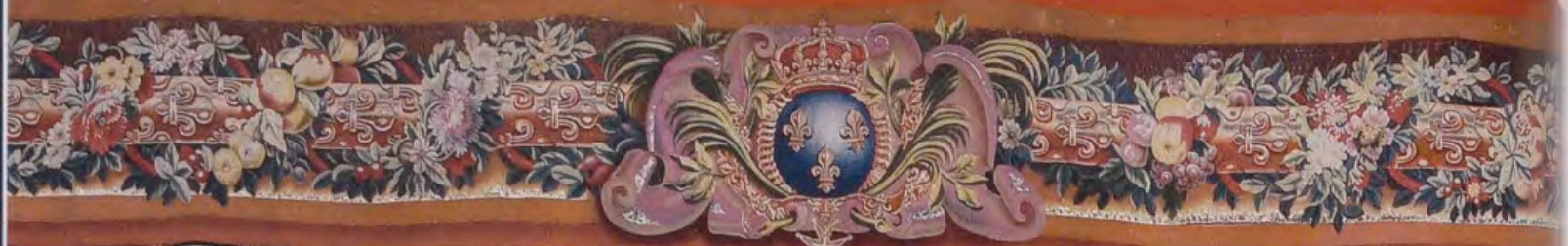
<sup>60</sup> Chicago, Art Institute, 1955.1203: h. 1600-1603, óleo sobre lienzo, 67,8 x 88,7 cm.

<sup>61</sup> Madrid, Colección Granados: h. 1600-1603, óleo sobre lienzo, 72,5 x 83,5 cm.

<sup>62</sup> William B. Jordan, «La Galería del Mediodía de El Pardo y los orígenes de la naturaleza muerta en Madrid», en *Los pintores de lo real*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 119-138 (pp. 131-132).

<sup>63</sup> Pacheco 2001, pp. 461-462.

<sup>64</sup> La anécdota aparece en Pacheco 2001, p. 511.



# INTERCAMBIO DE OBJETOS SUNTUARIOS Y PRODUCTOS DE LUJO ENTRE LAS CORTES DE MADRID Y PARÍS EN TORNO A LAS REINAS MARÍA TERESA DE AUSTRIA Y MARÍA LUISA DE ORLEANS

MARGARITA DE ALFONSO CAFFARENA<sup>1</sup>

La segunda mitad del siglo XVII fue un período muy complejo para las relaciones franco-españolas en las que los constantes conflictos bélicos se vieron sucedidos por breves momentos de paz, durante los cuales las casas de Austria y Borbón mantuvieron unos lazos más estrechos. El hecho de que la infanta María Teresa de Austria, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón, se convirtiera en reina de Francia tras su matrimonio con Luis XIV en 1660 y de que María Luisa de Orleans, hija de *Monsieur Frère* y sobrina del rey francés, se casara con Carlos II en 1679 propició que durante aquellos años de alianza se reactivaran las redes de comunicación entre las dos dinastías<sup>2</sup>. Los intermitentes períodos de paz tras la firma de las paces de los Pirineos (1659), de Aquisgrán (1668), de Nimega (1678-1679) y de Ryswick (1697) renovaron estos intercambios culturales.

Las vías empleadas con mayor frecuencia por los miembros de ambas casas reales para contactar con la na-

ción vecina fueron la correspondencia y los envíos de objetos a través de la frontera. La llegada y salida de estos objetos quedó sobre todo plasmada en la misma correspondencia de la época, en las crónicas cortesanas, en los libros de cuentas de la monarquía y en las reales cédulas de paso españolas. La información aportada por los *États de la dépense et recette du trésor royal*, aunque en muchas ocasiones no era muy detallada, nos ayuda a completar parte de los datos que aparecen recogidos en los inventarios reales, en los testamentos y en las epístolas de los distintos miembros de la nobleza y de la realeza que participaron de aquellas relaciones. Uno de los documentos conservados en el Archivo del Ministerio de Asuntos Extranjeros de París, perteneciente a la sección de Memorias y documentos de Francia, aporta igualmente interesantes datos sobre los regalos que los monarcas franceses entregaron a los miembros de las distintas cortes

- 1 Agradezco a David García Cueto, Patrick Michel y Stéphane Castelluccio la generosa ayuda que me han prestado a lo largo de la redacción de este artículo.
- 2 Sobre el estudio de las relaciones políticas franco-españolas en la segunda mitad del siglo XVII: Gérard Sabatier, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715): rituels et pratiques*, París, Armand Colin, 2000; Jean-Frédéric Schaub, *La France espagnole: les racines hispaniques de l'absolutisme français*, París, Seuil, 2003; Chantal Grell y Benoît

Pellistrand (coords.), *Les cours d'Espagne et de France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007; Ana Álvarez López, *La fabricación de un imaginario: los embajadores de Luis XIV y España*, Madrid, Cátedra, 2008; José Manuel de Bernardo Ares, *Luis XIV rey de España: de los imperios plurinacionales a los estados unitarios (1665-1714)*, Madrid, Iustel, 2008; Gérard Sabatier y Margarita Torrión (coords.), *Louis XIV espagnol?: Madrid et Versailles, images et modèles*, Versailles, Centre de Recherche du Château de Versailles, 2009.

Fig. 1 Taller de Jean Mozin y manufactura de los Gobelinos, según diseño de Charles Le Brun. *La entrevista de Felipe IV y Luis XIV en la isla de los Faisanes* (detalle de fig. 14)

europas<sup>3</sup>. Los protagonistas de este escenario de cuantiosos intercambios a nivel internacional fueron desde personas de las grandes élites europeas, como los monarcas o algunos integrantes de la clase aristocrática y religiosa, hasta los sirvientes de los soberanos, pasando por los mensajeros extranjeros del cuerpo diplomático enviados al país vecino allende los Pirineos.

Entre los presentes citados en las distintas fuentes nos encontramos con una amplia variedad funcional y tipológica. Podemos decir que la mayoría se engloban dentro de la vestimenta, la joyería y el mobiliario. Este tráfico de obras nos permite dilucidar cuáles fueron las etapas de mayor acercamiento que tuvieron estas cortes entre sí, según la política exterior defendida por Felipe IV, Mariana de Austria y Carlos II, en tiempos del reinado de Luis XIV. Del mismo modo, la naturaleza de estos objetos pone de manifiesto las modas y los gustos que eran difundidos de un reino a otro. En el caso de estos intercambios, los contactos se intensificaron sobre todo tras haberse producido los acontecimientos más determinantes de la vida de los miembros de la casa real vecina, como los nacimientos, los matrimonios o las defunciones. Incluso en algunas ocasiones, durante los tiempos de mayores tensiones políticas, se llegó a proponer la reactivación de una correspondencia más fluida y el restablecimiento de unos lazos más estrechos entre las dos coronas.

Tanto la documentación francesa como la española actúan como una útil herramienta para el estudio de estas relaciones internacionales, pues ambas aportan datos muy relevantes sobre los métodos empleados para llevar a cabo

estas conexiones a nivel cultural entre las dos casas reales. Sabemos por las fuentes antes aludidas que entre las dos coronas se intercambiaban presentes de muy distinta naturaleza, desde caballos<sup>4</sup> hasta pinturas y todo tipo de objetos pertenecientes a las artes suntuarias. La documentación francesa y la española muestran que la mayoría de las pinturas que atravesaron la frontera pirenaica eran retratos de los miembros de la corte de los Austrias y de los Borbones. Si bien en estos intensos intercambios cumplieron un papel capital las representaciones de personas de las dos casas reales<sup>5</sup>, igualmente las cortes de Francia y de España les otorgaron una gran relevancia a las artes decorativas.

Los enviados españoles y franceses solían entregar al monarca del país vecino objetos realizados con valiosos materiales cuando eran recibidos en la corte extranjera. Estos presentes intentaban rivalizar con aquellos que habían recibido de otras regiones extranjeras que obsequiaban a estas cortes con piezas de gran calidad<sup>6</sup>. La mayoría de estos objetos que se entregaban a la corte vecina provenían de España o de Francia. No obstante, algunos de los presentes que realizaba la casa real española tenían distinta procedencia. En varias ocasiones se exportaron regalos realizados en tierras americanas o italianas para ofrecerlos al aliado europeo. En la primera mitad del Seiscientos, durante el reinado de Ana de Austria, la joven soberana le pedía a su progenitor que le mandase algunos objetos de las manufacturas napolitanas y milanesas<sup>7</sup>.

Ya desde comienzos de siglo, los enviados de los monarcas franceses y españoles recibieron magníficos presentes

3 París, Les Archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères [en adelante AAE], Mémoire et documents, France, leg. 2037. Corinne Thépaucabasset, «Présents du Roi»: an Archive at the Ministry of Foreign Affairs in Paris», *Studies in the Decorative Arts*, XV, 1 (2007), pp. 4-18.

4 Jean Cordey, «L'inventaire après décès d'Anne d'Autriche et le mobilier du Louvre», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (1930), pp. 209-275 (p. 241): «Un petit cheval d'Espagne gris, ayant la queue et les crains, aagé de sept a huict ans, prisé deux cents cinquante livres»; y París, Bibliothèque nationale de France [en adelante BNF], Mélanges de Colbert, 270, 1665: «Au dit Petit maire la somme de Cinq cens cinquante livres que sa maiesté luy a ordonnée pour son remboursement de pareille somme quil a distribué par son ordre aux muletions qui ont conduit les quatre muletins qui ont esté envoyez d'Espagne a la Reyne de la part du roy catholique cy».

5 Jeannine Baticle, «Pintura española del siglo XVII en Francia», *Goya*, 58 (1964), pp. 288-299; Juan J. Luna Fernández, «Luis XIV y España: las pinturas viajeras», en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (coords.), *El arte y el viaje*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 511-523; Margarita de Alfonso Caffarena, «Valoración histórico-artística de los retratos de la Infanta María Teresa de Austria como reina de Francia», en María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan Manuel Monterroso Montero (coords.), *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas*

del XVIII Congreso del CEHA (Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012, II, pp. 1004-1013; Margarita de Alfonso Caffarena, «Consideraciones sobre los intercambios artísticos con Francia en la época de Carlos II», en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo (coords.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 575-594.

6 David García Cueto, «Los nuncios en la corte de Felipe IV como agentes del arte y la cultura», en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italiano en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2010, III, pp. 1823-1890 (p. 1837). El enviado de Alejandro VII, Carlo Bonelli, obsequió al rey y la nobleza española en el año 1657 con arcas de ébano ornamentadas con piedra aventurina y esculturas de mármol y plata entre otros objetos de lujo.

7 David García Cueto, «Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII», en José Luis Colomer (dir.), *España y Nápoles coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 293-321 (p. 294): «la reina Ana de Francia, hija de Felipe III, quien en los primeros meses de 1617 solicitó a su padre permiso para que le hicieran llegar a París algunas cosillas de gusto de Nápoles y Milán».



Fig. 2 Atribuido a Henri y Charles Beaubrun, *María Teresa de Austria, reina de Francia*, tercer cuarto del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 105 x 87 cm. Palma de Mallorca, Comandancia General de Baleares (depósito del Museo Nacional del Prado, P002292)

Fig. 3 Atribuido a Pierre Mignard, *María Teresa de Austria, reina de Francia*, óleo sobre lienzo, 208 x 142 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 687



en las cortes vecinas<sup>8</sup>. Durante la segunda mitad de la centuria, uno de los momentos de mayor éxito de estos intercambios de objetos suntuarios fue el encuentro de las dos monarquías en la isla de los Faisanes, llevado a cabo por el enlace matrimonial de Luis XIV con María Teresa de Austria en 1660 [fig. 1]. Entre los obsequios realizados destacan los presentes que obtuvieron el cardenal Mazarino<sup>9</sup> y don Luis

de Haro<sup>10</sup> de parte de los monarcas de ambas naciones. Dentro de estos, el más sobresaliente fue la tapicería llamada *Fructus Belli*. Esta había sido adquirida por Ramiro Felípez Núñez de Guzmán, II duque de Medina de las Torres en los años cuarenta en Venecia y donada en el año 1659 al soberano español, para que posteriormente fuera entregada a Mazarino en la ocasión de la firma de la paz

<sup>8</sup> Miguel Ángel Ochoa Brun, *Historia de la diplomacia española*, 12 vols., Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Secretaría General Técnica, 2003-2012 (3.ª ed.), VIII (2003), p. 319: «En Septiembre de 1612, con ocasión de la partida de París del Duque de Pastrana, recibió de la Corte de Francia dos baúles de plata de cuatro mil ducados de valor».

<sup>9</sup> Patrick Michel, «Mazarin et l'Espagne. Quelques rencontres», en José Luis Colomer (coord.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, pp. 292-312 (p. 306): «Par un juste retour des choses, le Cardinal, dont on connaissait le goût immodéré pour les tapisseries, reçut trois tentures célèbres, présents du souverain espagnol et de son premier ministre.

Le garde-meuble cardinalice s'enrichit en cette circonstance des *Fructus Belli* d'après Jules Romain, que le Cardinal légua à la Couronne en 1661, des travaux d'Hercule, dits *d'après le Titien*, ainsi que des *Douze Mois*, fabrique de Bruges».

<sup>10</sup> José Luis Colomer, «Paz política, rivalidad suntuaria. Francia y España en la isla de los Faisanes», en José Luis Colomer (coord.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, pp. 60-88 (p. 64): «Al final, Luis de Haro recibió del Rey de Francia dos series procedentes de la colección de Mazarino: la llamada *Las Bestias*, compuesta por siete piezas sobre cartones de Alberto Durero, y *Las Bacanales*, seis piezas a partir de dibujos de Leonardo».



Fig. 4 Escuela francesa, Luis XIV presentando a María Luisa de Orleans el retrato del rey de España Carlos II, h. 1680, gouache sobre vitela, marfil y madreperla, 31,8 x 61 cm. Versailles, Musée national du Châteaux de Versailles et de Trianon, V.2014.54

entre Francia y España<sup>11</sup>. En las décadas anteriores, otras series francesas de tapices habían sido regaladas a los miembros de la nobleza española, como la recibida por el marqués de Leganés de parte del soberano francés en 1627<sup>12</sup>.

Del mismo modo, entre otros presentes que se intercambiaron<sup>13</sup>, el rey Felipe IV le envió a su hermana, la reina madre Ana, «con el Ilustrísimo Patriarca de las Indias, una Reliquia de S. Diego de Alcalá, guarnecida de diamantes, y otras perlas preciosas, de mucha estima-

ción»<sup>14</sup>. Por otro lado, el Rey Cristianísimo le entregó al soberano español tres grandes cajas de espadines, además de relojes y estuches, guarnecidos de rubíes, esmeraldas y otras piedras preciosas. Entre otros de los obsequios de mayor calidad sobresale el escritorio de grandes dimensiones regalado a Luis XIV por su esposa con columnas de pórfido y lapislázuli con paisajes en las gavetas<sup>15</sup>, que podría haber sido enviado a la corte española desde Italia<sup>16</sup>. También fueron abundantes las distintas joyas ofrecidas

<sup>11</sup> Milena Viceconte, «No hay más que ver en el mundo». I panni ricamati del duca di Medina de las Torres da Napoli a Madrid», *Locus Amoenus*, 12 (2013-2014), pp. 115-129 (p. 118).

<sup>12</sup> Victoria Ramírez Ruiz, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 342: «En estos documentos, la serie más comentada y anotada siempre en primer lugar, es la citada *Historia de Júpiter y Diana*. Era un grupo de once paños descritos como muy finos, que el rey de Francia Luis XIII regaló a don Diego en agosto de 1627, cuando estaba destinado a París en misión diplomática».

<sup>13</sup> *Tercera parte de la relación de las vistas de los dos poderosos monarcas de la Europa, Entregas de la señora Reyna de Francia, Presentes que se han hecho sus Magestades, y llegada del Rey N. señor a Valladolid*, Madrid, Joseph Fernandez de Buendia, 1660, s. p.: «el Christianísimo dio una Cadena de oro, y un Relox de diamantes, de valor de dos mil ducados: y el señor Duque de Anjou, una Sortija de diamantes, de valor de 500 escudos, y el Cardenal, otras muchas joyas de excessivo valor».

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Leonardo del Castillo, *Viage del Rey nuestro señor Don Felipe Quarto el Grande, a la frontera de Francia: funciones reales, del desposorio, y entregas de la Serenissima señora Infante de España Doña Maria Teresa de Austria: vistas de sus magestades catolica y christianissima, señora Reyna christianissima madre y señor Duque de Anjou: solemne iuramento de la paz, y sucessos de ida y buelta de la jornada: en relacion diaria*, Madrid, Imprenta Real, 1667, pp. 272 y 273: «Este mismo día ocho de Junio se vistió a la Española en San Juan de Luz la Reyna Christianissima, y auiedo ido à Missa al Conuento de San Francisco con el Rey su marido, le embió después un escritorio muy grande, y rico labrado todo de prospectiuas, que se componian, y obrauan de diferentes generos de piedras; tenia muchas colunas de porfido, y lapislazuli, y figurada en la exterioridad de las gabetas, diuersidad de paisos con primor estraño. Iban dentro de cordobanes de ambar, guantes, y otras cosas curiosas de olor, estimables por su adrezo singular».

<sup>16</sup> García Cueto 2009.

por el Rey Sol a María Teresa de Austria con las que fue representada por los más destacados pintores de la corte gala, como Pierre Mignard (1612-1695) o Henri (1603-1677) y Charles Beaubrun (1604-1692), en sus primeros retratos áulicos ejecutados en Francia<sup>17</sup> [figs. 2 y 3]. Las prendas que Ana de Austria, tía y suegra de la nueva reina, le entregó para su ajuar seguían igualmente la moda gala<sup>18</sup>, con el fin de adecuar rápidamente la imagen de la infanta española a la de soberana de la potencia francesa.

Tras el posterior matrimonio de Carlos II y María Luisa de Orleans se fortalecieron los lazos entre las casas reales vecinas. Muchas de las costumbres españolas fueron conocidas en el escenario cortesano del territorio francés por la introducción de algunos hábitos a través de la figura de las reinas María Teresa de Austria y su tía Ana de Austria. Pero, del mismo modo, la reina y sobrina del Rey Sol, los nobles viajeros y los representantes de la Corona francesa, a lo largo de su estancia en el país limítrofe, tuvieron contacto con la élite hispana. Esto les permitió conocer de primera mano las tradiciones de esta nación.

El cuerpo diplomático adquirió una función capital dentro de estas redes de comunicación. En algunos casos, la visión que los embajadores franceses transmitieron del país vecino, en el que desempeñaron su cargo, no fue del todo positiva, pues interesaba contemplar a España como un país en decadencia, incapaz de obtener un sucesor al trono dentro de su propio linaje dinástico. Pero a pesar de ello, estos enviados propiciaron el intercambio de presentes destinados a las diferentes cortes europeas, llegando en ocasiones a ayudar a difundir la imagen de los soberanos que les acogieron para darla a conocer en las grandes potencias del continente [fig. 4]. Los presentes que los reyes de los dos territorios entregaron a estos representantes actuaron como un utensilio de transmisión del poder de las dos monarquías en el extranjero.

## PINTURA DE CABALLETE

La pintura de caballete ocupó un papel crucial en estos intercambios artísticos. Si bien las obras pictóricas que viajaron a través de la frontera pirenaica eran de distintos géneros, fueron sobre todo los retratos cortesanos los que más se emplearon como regalo diplomático. Estas representaciones adquirieron un enorme valor simbólico, pues se convirtieron en un perfecto elemento para dar a conocer a los miembros de las cortes de Francia y de España en los territorios ultrapirenaicos. A lo largo de esta etapa tan compleja para los intercambios artísticos, fueron los intermitentes momentos de paz o los de negociaciones los que justificaron el viaje de numerosas pinturas a través de la frontera.

Parte de los retratos que viajaron a través de los Pirineos han sido analizados en distintas publicaciones. Estas añaden un elemento más a la política de intercambio de retratos cortesanos en la fecha coincidente con el período aquí abordado y reflejan cómo se llevaron a cabo algunos de estos intercambios entre las cortes de España<sup>19</sup> y de Portugal<sup>20</sup> con la Corona francesa.

Igualmente, se han desvelado nuevos datos sobre la autoría, el formato y los costes de parte de estos retratos pictóricos o grabados que fueron enviados al extranjero desde comienzos de siglo hasta los últimos años de la centuria durante el reinado de Carlos II. Tanto las fuentes españolas como las francesas permiten hacer un seguimiento de estas obras que ayudan a esclarecer su recorrido de una corte a otra<sup>21</sup>. Entre los personajes que se sumaron a la participación en este tráfico de mercancías sobresalen las figuras de los embajadores y de los sirvientes de las reinas que las acompañaron a sus cortes de acogida<sup>22</sup>.

Dentro de los autores de estas obras pictóricas destacan, entre otros, Henri y Charles Beaubrun, Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Jean Noret (1615-1672) o Jean Tiger (1623-1698). En sus pinturas, los personajes se representan

17 Madrid, Archivo Histórico Nacional [en adelante AHN], Estado, Legajo 2595-2600, 4: «Memoria de las Joyas y otras Alhajas que el Christianissimo Rey de Francia invió a la Christianissima Reyna desde Sn Juan de Luz a la ciudad de Fuenterrabia el día Jueves 3 de junio de 1660. Día de su feliz desposorio [...]. Un Apretador de cintura a lo francés, del mismo genero, de Perlas, y diamantes».

18 *Tercera parte de la relación de las vistas* 1660, s. p.: «embidò la señora Reyna Madre, a su nuera, y sobrina [...]. Doze Sortijas; las seis de diamantes, y las otras seis de rubies, jacintos, y zafiros. Seis piezas de coral guarnecidas de filigrana. Y dos vestidos a la Francesa: el uno bordado de diamantes, y el otro de perlas, y ambos de inestimable valor».

19 Jeaninne Baticle, «Notes sur les portraits de la Maison des Bourbons envoyés en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Revue des Arts*, 10 (1960), pp. 195-

200; Jeaninne Baticle, «Remarques sur les relations artistiques entre la France et l'Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 6 (1962), pp. 281-292; y Luna Fernández 2011.

20 Sobre el estudio de la obra de Jean Noret en la corte de Portugal, presentado por Susana Varela Flor en el congreso *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, la autora publicará próximamente un texto que versa sobre *O pintor francés Jean Noret (1617-1672) em Portugal: o balanço (in)completo de uma viagem*.

21 Margarita de Alfonso Caffarena, *Las relaciones artísticas hispano-francesas en torno a la reina María Teresa de Austria (1660-1683)*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2016, pp. 435-498.

22 *Ibidem*, pp. 469, 473, 493 y 494.

ataviados con una lujosa indumentaria y con exuberantes piezas de joyería. Igualmente, para facilitar su identificación, se les muestra con los símbolos de la monarquía a la que representan. Estas obras se situaron en puntos estratégicos de los Reales Sitios de las monarquías de Francia y de España, puesto que actuaron como un útil instrumento de propaganda política de las monarquías europeas en el extranjero.

#### RETRATOS EN MINIATURA

También son muy frecuentes las alusiones que se hacen en las fuentes documentales a las cajas con retratos enriquecidas con diamantes y otras piedras preciosas<sup>23</sup>. Las representaciones de los soberanos solían estar ornamentadas con materiales de un elevado coste. Algunos de los retratos en miniatura estaban montados en joyas de distinto tipo. Queda constancia de que, durante su reinado, la infanta María Teresa de Austria regaló como presentes retratos suyos incrustados en unos brazaletes<sup>24</sup>. Los retratos en miniatura eran enviados para conocer a aquellos miembros que en el futuro podrían llegar a vincularse a la casa vecina a través del matrimonio y también como recordatorio de los familiares que, por razones de Estado, se vieron obligados a residir en otro país<sup>25</sup>. Estos servían también como un medio de difusión de la imagen de los miembros de la monarquía allende los Pirineos. En este tipo de joya los retratos solían ser individuales, pero también se encontraron otras en las que aparecen representados varios miembros de una misma familia. En algunas ocasiones los retratos en miniatura llegaron a inspirarse en las obras de los pintores de palacio. Esto se aprecia en la miniatura francesa en la que aparecen representados María Teresa de Austria con su tía Ana y su hijo, el Gran Delfín, realizado en *gouache* sobre pergamino, siguiendo una composición muy similar a la de las obras de Charles y Henri Beaubrun de los primeros años de la década de los sesenta



Fig. 5 Anónimo francés, *Miniatura oval de la familia real con las dos reinas Ana de Austria y María Teresa de Austria reunidas en torno a Luis de Francia, futuro Gran Delfín*, h. 1661-1665, *gouache* sobre pergamino, 120 x 90 mm. Versailles, Musée national du Châteaux de Versailles et de Trianon, INV. DESS 824

que representan a estos personajes [fig. 5]. Entre las joyas de retrato, de autor desconocido, que aparecen mencionadas en el inventario de las reales alhajas españolas<sup>26</sup>, se cita un retrato de pequeñas dimensiones de oro y porcelana que representaba a la que podría ser la infanta María Teresa de Austria<sup>27</sup>, al rey de España y a Luis XIV durante su juventud. Además de la joya portarretratos también mencionada en la testamentaria de Carlos II<sup>28</sup>, otra de las que estaban conformadas por un grupo de retratos en miniatura,

23 Corinne Thépaut-Cabasset, «La boîte à portrait de diamants ou le médaillon du roi: le cadeau d'une image royale», en Nicolas Milovanovic y Alexandre Maral (dirs.), *Louis XIV. L'homme et le roi* [cat. exp. Versailles, Musée national du Château de Versailles et de Trianon, del 19 de octubre de 2009 al 2 de julio de 2010], París, Skira Flammarion, 2009, pp. 360-363.

24 Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, París, Musées de la Ville de Paris, 2002, II, pp. 403 y 404.

25 Madrid, Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Registros, 5269, fol. 9v. El inventario de bienes de la primera esposa de Carlos II recoge una joya con un retrato de su hermano: «Una Joya con un retrato en medio della del hermano de la Reyna nra s.<sup>ta</sup> quatro clauillos y dos sortijas, todo guarnecido de diamantes y turquesas».

26 AGP, Sección Administrativa, leg. 905: «Mas se le carga un retrato pequeño de oro de porcelana en ovalo por la una parte la Sra. Infante y en el pecho el retrato de el Rey Nro. Sr. y en el otro lado el Rey de Francia, niño, tassado en sesenta ducados de plata».

27 José Luis Colomer, «Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista», *Boletín del Museo del Prado*, XX, 38 (2002), pp. 65-83 (p. 83): «Se trata probablemente de María Teresa y Luis XIV. Ni en este caso ni en el anterior el inventario nombra al autor de las miniaturas».

28 Gloria Fernández Baytón, *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, 1975-1985, I (1975), p. 194: «Un Retratto pequeño de Oro de Porcelana en obalo por Vna parte la Señora Ynfanta y en el pecho el Retratto del Rey nuestro señor y en el otro lado el Rey de francia Niño».

Figs. 6 y 7 Jean Petitot el Viejo (miniatura) y Laurent o Pierre Le Tessier de Montarsy? (montura), Caja retrato de Luis XIV, (anverso y reverso), h. 1670, esmalte pintado y montura de plata dorada y diamantes, 7,2 cm de altura. París, Musée du Louvre, OA12286



que actuó como presente entre las dos monarquías, fue la que recibió de parte de su nuera la reina madre Ana de Austria en el año 1660, de la que tampoco se conoce su autoría<sup>29</sup>. Esta joya mostraba los retratos de Felipe IV, Mariana de Austria, Felipe Próspero y la infanta Margarita.

El Rey Cristianísimo solía enviar como obsequio estos objetos de lujo a las cortes extranjeras. En la actualidad son muy escasos los ejemplares que se conservan de estas piezas, aunque entre los más sobresalientes destacan el retrato conservado en el Museo della Storia di Bologna y otro más completo con noventa y dos diamantes que custodia el Musée du Louvre desde el año 2009<sup>30</sup>. El retrato en miniatura fue obra del artista Jean Petitot (1607-1691), mientras que la montura se cree que pudo ser realizada por Laurent Le Tessier de Montarsy (?-1684) o su hijo Pierre (1647-1710) [figs. 6 y 7].

De igual modo, la reina empleaba este tipo de presente ornamentado con abundantes piezas de pedrería, tal y como lo confirman las dos cajas de retratos y dos miniaturas

de la soberana que aparecen recogidas en el inventario de bienes de abril de 1688 de Philippe Pijart, que era *garde des pierreries* de la reina María Teresa<sup>31</sup>. Siendo tan costosos los materiales empleados en este tipo de piezas y teniendo en cuenta la estrecha relación que durante los años de paz existió entre ambas coronas, las cajas de retrato enviadas a España desde el territorio francés presentaron una gran valía y fastuosidad.

A través de los gastos que se realizaban para los regalos destinados a los enviados de las cortes europeas, las cuentas de la Corona gala nos permiten apreciar qué consideración se tenía de la nación a la que cada uno representaba, según la política exterior que mantenía Francia con la región foránea. Estos presentes se realizaron al ser recibidos los mensajeros de los monarcas españoles en la corte parisina y su valor varió según la relación que ambas potencias mantuvieron. El artista Jean Petitot, al servicio de Luis XIV, retrató en varias ocasiones a los miembros de la corte francesa<sup>32</sup>. Alguno de sus retratos en miniatura

<sup>29</sup> Colomer 2003, p. 76.

<sup>30</sup> Michèle Bimbenet-Privat, «Royal Gifts of Gold and Diamonds», en Marc Bascou, Michèle Bimbenet-Privat y Martin Chapman, *Royal Treasures from the Louvre. Louis XIV to Marie-Antoinette* [cat. exp. San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, del 17 de noviembre de 2012 al

17 de marzo de 2013]. San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco; Múnich, Londres, Nueva York, DelMonico Books/Prestel, 2012, pp. 65-83.

<sup>31</sup> París, Archives nationales [en adelante AN], Minutier Central, XCVII, 77.

<sup>32</sup> Henri Clouzot, *Dictionnaire des miniaturistes sur émail*, París, Morancé, 1924, p. 157.

enviados al extranjero podría haber pasado a formar parte de las colecciones españolas.

Entre las cajas de retratos de los soberanos decoradas con diamantes que se le encomendaron al marchante y orfebre parisino Jean Pittan, destaca una valorada en 4020 libras que se le entregó al enviado de Felipe IV don Francisco de Lira, a quien se le acabó otorgando el cargo de conductor de embajadores hasta el año 1668<sup>33</sup>. Dos años antes, el mismo mensajero del Rey Católico obtuvo otro presente igual, ejecutado por el orfebre Laurent le Tessier de Montarsy<sup>34</sup>. Incluso, en el año 1664 el rey francés agasajó con una caja de retrato a la nuera del marqués de la Fuente<sup>35</sup>. Don Pedro de Ribera, quien viajó a París para dar la enhorabuena por el parto de la reina María Teresa a Francia a comienzos del año 1667, con un presente enviado de parte de la reina Mariana de Austria<sup>36</sup>, también recibió de parte de los soberanos franceses una caja de retrato de diamantes de 3652 libras<sup>37</sup>. En el año 1662, de las tres cajas con retratos del rey que se entregaron a los mensajeros de Mantua, del elector de Tréveris y de España, la recibida por el representante español tenía un coste de 15 000 libras, mucho mayor que el de las otras dos<sup>38</sup>: la ofrecida al enviado del elector de Tréveris fue descrita con un valor de 3150 libras y la del mensajero de Mantua con 1800 libras. Esta gran diferencia de precio se explica por la situación política que Francia mantenía con España a principios de la década de los años sesenta, ya que durante los años posteriores a la firma de la Paz de los Pirineos y al matrimonio del rey francés con la hija mayor del monarca español los vínculos establecidos entre las cortes de Felipe IV y de

Luis XIV fomentaron los envíos de este tipo de obsequios de coste tan elevado.

Los nacimientos y fallecimientos de los miembros de las dos casas reales ayudaron a retomar el contacto entre los miembros de las ambas cortes. En estas alegres o trágicas circunstancias se aprovechó para enviar abundantes presentes a través de la frontera. Por ejemplo, en el año 1671, tras la pérdida de Felipe Carlos de Borbón, duque de Anjou, Mariana de Austria le mandó a su hijastra algunos presentes a través de su enviado el conde de Montoro<sup>39</sup>.

Durante la regencia de la reina Mariana de Austria, entre los representantes españoles que acudieron igualmente al territorio francés y regresaron a la Península Ibérica con este tipo de joya destaca la condesa de Molina<sup>40</sup>. Esta era esposa del embajador español en París, Antonio Francisco Mexía de Tovar, conde de Molina de Herrera, y, según afirman los gastos de la Corona del mes de marzo de 1673, recibió otro retrato de diamantes de parte del monarca francés. Del mismo modo, Francisco de Ayala<sup>41</sup>, que fue enviado a Francia por el nacimiento de Luis Francisco de Borbón, y Baltasar de Fuenmayor, que atravesó la frontera pirenaica para dar el pésame a los reyes franceses por la pérdida de su hija María Teresa de Borbón en 1672, fueron obsequiados con joyas de la misma tipología con una valía de entre 5040 y 7200 libras<sup>42</sup>.

También regresaron a la corte española con estos presentes los marqueses de los Balbases<sup>43</sup> y el duque de Pastrana, don Gregorio de Silva y Mendoza, con su esposa<sup>44</sup>, que acudieron a la capital gala tras la firma de la paz

33 BNF, *Mélanges de Colbert*, 272, fols. 3v-4r: «la somme de quatre mil vingt livres que sa maiesté luy a ordonné pour emplois au fait de Sa charge mesme icelle deliure a la dame Pitan pour son paiement d'une boite a portrait enrichie de diamants qu'elle a liure pour le service de Sa dite maiesté et qui a esté donnée par son ordre a dom francisco de Lira envoyé de sa maiesté catholique cy... III<sup>e</sup> XX<sup>e</sup>».

34 BNF, *Mélanges Colbert*, 266, fol. 9r: «A luy la somme de six mil sept cens livres que Sa Ma.<sup>te</sup> luy a ordonné pour emplois au fait de sa charge mesme icelle des livres au S.<sup>r</sup> Montarsy march.<sup>r</sup> Orfebre pour son paiem.<sup>t</sup> de deux boistes a portrait enrichie de diamants qui ont esté données par ordre de sa dite ma.<sup>te</sup> l'une a Dom francisco de lira gentil.<sup>me</sup> envoyé du Roy catholique».

35 BNF, *Mélanges Colbert*, 268, fols. 27v-28r: «A luy la Somme de quatre mil livres que Sa maiesté luy a ordonné pour emplois au fait de sa d.<sup>e</sup> charge mesme icelle delivrée au S.<sup>r</sup> Coustel pour son paiement d'une boete a portraits entourée de diamants dont Sa ma.<sup>te</sup> a fait present a la belle fille du marquis de la Fuente, ambassadeur du Roy d'Espagne».

36 AAE, *Correspondance politiques, Espagne*, 68, fol. 279: «Don Diego de Ribera Cavallero de habitó, va en france porter de la part de la Reine d'Espagne un present a la Reine et luy faire compliment sur son accouchement».

37 AAE, *Mémoires et documents, France*, 2037, fol. 86r: «Le 28<sup>e</sup> 7<sup>bre</sup> donné a Dom Pedro Libera Envoyé d'Espagne une boëte a portrait de Diamants de 3652».

38 BNF, *Mélanges Colbert*, 264, 1662, fol. 9r: «Au dit Tuvlin la Somme de dix neuf mil neuf cens cinquante livres que Sa Ma.<sup>te</sup> luy a ordonné pour delivrer au S.<sup>r</sup> Lescot pour le payem.<sup>t</sup> de trois boettes a portrait du Roy enrichis de diamant, Sçavoir XV.<sup>e</sup> » Pour une boete a portrait du Roy entouré de diamants donnée a don Cristoval envoyé d'Esp<sup>ne</sup>».

39 AHN, *Consejos, Libro 637*, fol. 44v: «saved que el conde de Montoro va a Francia adar el pésame de la muerte del Duque de Anjur y lleva algunas cosas a la Reyna cristianfísima [...] fecha en Madrid a 17 de Septiembre de 1671».

40 AAE, *Mémoires et documents, France* 2037, fol. 86v: «a Mad.<sup>e</sup> la Comtesse de Molina femme du d. Ambassad.<sup>r</sup> une boëte».

41 *Ibidem*, fol. 86v: «Le 27 Mars donné a Dom francisco de Ayala Envoyé, une boete a portrait de diamants de 7200».

42 *Ibid.*, fol. 86v: «Donné par le Roy pendant la campagne d'Hollande a Dom Baltasar de Fuenmajor Envoyé de la Reine d'Espagne, une boëte a portrait de diamants 5040 livres».

43 *Ibid.*, fol. 87r: «Le 21 Septembre donné au marquis de Los Balbases, ambassadeur Extraord.<sup>ne</sup> d'Espagne, une boëte a portrait de diamants de 14000 [...]. Le d. jour donné a Madame de Los Balbases femme du d. ambassadeur une boëte a portrait de diam.<sup>ts</sup> de 11565».

44 *Ibid.*, fols. 87r-87v: «Le d. Tour a M. le Duc de Pastrane, ambassadeur, une boëte a portrait de diamants [...]. Le 2. Octobre donné a Mad.<sup>e</sup> la Duchesse de Pastrane, une boëte a portrait de diamants».

de Nimega, a través de la cual se restableció otra coalición entre Luis XIV y Carlos II. En estas ocasiones, el soberano francés les entregó a los dos embajadores y a sus esposas unas cajas de retratos de diamantes mucho más costosas que la mayoría de las piezas que recibieron los españoles en las décadas anteriores. Años más tarde, tras el fallecimiento de la reina María Teresa de Austria en 1683, el embajador español<sup>45</sup> recibió otra caja de retrato del mismo tipo con un valor de más de 12 000 libras.

La corte madrileña, tras recibir a los representantes de países europeos, les agasajaba con una joya similar de gran valor. De este modo, los soberanos franceses obtuvieron regalos de gran calidad. François de Pas de Feuquières, conde de Rebenac, embajador extraordinario del Rey Cristianísimo entre junio de 1688 y marzo de 1689, entre las alhajas que portó consigo de regreso a Francia al final de su estancia española, llevó una joya de retrato y hebillas de diamantes, además de unos anillos de diferentes piedras<sup>46</sup>. Igualmente se ejecutaron retratos en miniatura de los miembros de la familia real española en tiempos de Carlos II. Uno de los ejemplares conservados en el Musée Condé, en Chantilly, representa a María Luisa de Orleans ataviada a la moda española con un vestido de grandes bocamangas rojo, un tocado de plumas y unos largos pendientes sobre su larga melena oscura [fig. 8].

Las cajas de retrato, dado su pequeño tamaño, pudieron viajar a través de la frontera pirenaica en varias ocasiones. En julio de 1679, el soberano español envió algunos presentes a María Luisa de Orleans. Entre ellos se cita una joya que le entregó el duque de Pastrana<sup>47</sup>. En el inventario de las alhajas de la princesa francesa se menciona una espléndida pieza de joyería que el monarca español envió a María Luisa de Orleans y que llevaría consigo al territorio español en el mismo año<sup>48</sup>. La joya tenía forma de cruz, en ella se había retratado al monarca español y estaba decorada con un gran número de diamantes de diferentes tamaños.



Fig. 8 Anónimo, *María Luisa de Orleans, reina de España*, h. 1680 (montura posterior), miniatura sobre marfil, 7,5 x 5,5 cm. Chantilly, Musée Condé, OA 1479

45 *Ibid.*, fol. 88r: «Le 30 X.<sup>bre</sup> donné a M. le Comte de La fuente, ambassadeur, une boîte a portrait de diamants de 12517».

46 AHN, Consejos, Libro 638, fols. 29r-29v: «saved que habiendo tenido el Conde de Rebenac embaxador del Rey cristianísimo en esta Corte su Audiencia de despedida y estando proximo a volverse a Francia he resuelto se le de Pasaporte y despacho para que [...] pueda sacar destes dichos mis reynos [...] una Joya de diamantes de retrato, pequeña: dos pares de evillas de diamantes veynte y quatro sortijas guarnecidas de diamantes y otras piedras con otras alajuelas menudas [...] fecha en Madrid a 24 de Marzo de 1689».

47 AHN, Estado, leg. 2796: «He elegido al duque de Pastrana, para que lleve la Joya à la Reyna, con titulo de mi Embaxador Extraordianario al Rey Christianísimo».

48 AN, K 542 (t), 40: «Une grande bouette de portrait en forme de croix en laquelle est le portrait du Roy d'Espagne avec un grand neud au dessus de la dite bouette composé d'un grand diamant au millieu de forme carrée taillé en brillant et autour de huit grande diamans a fassettes aux quatre coins sont quatre grands diamans carrez pierre espesse et huit autres diamans aussy carrez pierre espesse en seize autre diamans a fassettes le tout a la dite bouette, le noeud est de trente neuf diamans scavoir trois grands au millieu a fassettes et de dix autres moindres aussy a fassettes en seize diamans carrez pierre espesse toute la dite bouette et noeud».

Son muy frecuentes las alusiones a los objetos que los extranjeros llevaban consigo para hacer vida en su tierra de acogida. Entre ellos se citan las piezas de mobiliario<sup>49</sup>, de vestimenta y ornamentos para decorar sus residencias durante la estancia en el extranjero o para ser ofrecidos a los miembros de la casa real foránea. Los nuncios italianos en varias ocasiones obsequiaron a los monarcas españoles con valiosos muebles romanos<sup>50</sup>. Del mismo modo, otras piezas de mobiliario atravesaron la frontera franco-española a lo largo del siglo. Parte del mobiliario de las clases más acomodadas atravesó la frontera para poder ser empleado en las viviendas madrileñas y parisinas, como sucedió en el caso del mariscal de La Mothe-Houdancourt<sup>51</sup>. Entre los muebles españoles que fueron llevados al país vecino se mencionan en el inventario de los bienes de la reina Ana de Austria varios realizados con materiales españoles, como unos asientos, cuatro sillones, biombos de cuero y veinticuatro hojas de biombo de damasco azul bordado, pertenecientes a otra pieza de mobiliario español<sup>52</sup>. En el mismo documento se citan también algunas piezas de artes decorativas que fueron traídas desde España, como varias arcas, baúles y un cofre de pequeño tamaño<sup>53</sup> para contener guantes y otras piezas de indumentaria. En las cuentas de la Corona francesa de los meses de agosto a diciembre del año 1669, se citan unos presentes que le entregó la reina María Teresa de Austria a don Jerónimo de Benavente y Quiñones, que había acudido

en 1668 a darle la enhorabuena por su parto<sup>54</sup> y que actuó como representante de la embajada española en París entre los años 1668 y 1669. Entre estos regalos se encontraban una alfombra realizada a la manera turca, una cama y doce asientos, además de otras piezas de mobiliario<sup>55</sup>.

El cuero español se llevó a la corte francesa como regalo de la familia real a sus parientes. Aunque no aparezcan citados en muchas fuentes documentales, entre los presentes más curiosos que recibieron los monarcas franceses se encontraban las arcas llenas de cordobanes<sup>56</sup>, como aquellas que entregó en Francia don Francisco de Ayala cuando acudió a la corte parisina para darle el pésame a los soberanos franceses por la pérdida del duque de Anjou.

En otras ocasiones, los miembros del cuerpo diplomático también habían llevado con anterioridad tapices más allá de la frontera. Las fuentes no siempre identifican a los destinatarios de estos, pero además de adquirir algunos para el uso propio de los embajadores, otros podrían haber sido encargados para miembros de la realeza o de la nobleza del país vecino. Entre los enviados que atravesaron la frontera con varios tapices de diferentes tipos se encontró el I marqués de la Fuente, quien en agosto de 1666 le escribía a Hugues de Lionne<sup>57</sup> dándole las gracias por facilitarle un pasaporte para sus tapices<sup>58</sup>. Un caso similar fue el de don Diego Fernández de Córdoba, marqués de Huétor de Santillán, que fue nombrado sucesor del marqués de la Fuente y ostentó el cargo de embajador de España en París entre 1663 y 1667<sup>59</sup>. El nuevo representante de la Monarquía

49 Archivo General de Simancas [en adelante AGS], Libro 369, fols. 437r-437v: «saved que el Marques de la Fuente viene de servirnos en el Puesto de embaxador extraordinario en Francia y trae cientos y doze cajas en que viene su ropa plata labrada de servicio alhombros tapicerías, escritorios sillas libros papeles ropa blanca y otras alajas usadas de su casa [...] 1667».

50 David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, p. 127: «en una relación de presentes elaborada en 1670, con motivo de la primera audiencia pública en Madrid de monseñor Marescotti. El rey fue obsequiado entre otras cosas con un soberbio bargueño que llevaba un reloj incorporado [...]. Consta además que todos los regalos entregados habían sido comprados expresamente en Roma».

51 AGS, Libro 369, fol. 367r: «saved que por orden del embaxador del rey cristianissimo se traen en esta corte algunas [...] sedas y otras provisiones pasa vestidos de libras de su familia y adornos de su casa [...] fecha en Madrid a 27 de febrero de 1664». Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983, p. 77: «Le mobilier espagnol était rare, pour des raisons évidentes de difficulté du transport. Il faut considérer comme une exception le cas du maréchal de La Mothe-Houdancourt, qui avait profité de son gouvernement de Catalogne pour meubler à l'espagnole sa maison de Paris».

52 Cordey 1930, p. 270: «Vingt quatre feuilles de paravant de damas bleu brodé de peau d'Espagne non prisées, d'aultant qu'ils font partie du meuble d'Espagne, qui est chez la veufve Duval, tapissier».

53 *Ibidem*, pp. 260 y 261.

54 AAE, Correspondances politiques, Espagne, 56, f. 168r: «Aunque el unico motibo de encaminarse a essa corte de orden mia Don Geronimo de Quiñones en calidad de embiado es a manifestar a Vuestra Magestad y a la Reyna Christianissima mi hija el alborozo que me causo su feliz parto, me ha parecido mandarle que se detenga hasta otra orden por lo que se puede ofrecer en la conserbacion de la Paz y buena correspondencia de ambas coronas».

55 BNF, Mélanges de Colbert, 282, 1669, fols. 25r-25v: «A lui la somme de Trois mil quatre cens quatre vingts dis sept livres dis sols pour emplois au fait de sa charge [...] de la manufacture des ouvrages facon de turquie, sçavoir III. 9 XXV tt pour un grand tapis de pied un licet de tapis [...] et 12 sieges assortissans avec leurs dossiers quil a livre par lordre du Roy pour le present qui a esté faict de la part de la Reine a dom Gieronimo quinones l'envoie d'Espagne pour la personne du Roy».

56 AHN, Consejos, Libro 637, fol. 77r: «saved que Don Francisco de Ayala va a Francia de horden mia a dar el Pesame a los Reyes cristianísimos de la muerte del Duque de Anjou su hijo y lleva quatro arcas cubiertas de encerado en que van guantes y cordobanes [...] fecha en Madrid a 20 de Henero de 1673».

57 Jules Valfrey, *La Diplomatie française au XVII<sup>e</sup> siècle: Hugues de Lionne, ses ambassades en Italie, 1642-1656, d'après sa correspondance*, París, Didier, 1877.

58 AAE, Correspondances Politiques, Espagne, 50, fol. 11r.

59 AGS, Libro 369, fols. 427r-427v: «saved que el marques de santillan va a servirnos de embaxador en Francia y lleva 50 marcos de plata labrada de servicio, tres vauls de ropa blanca usada y por usar, 5 tapicerias en diferentes caxas, tres alfombras [...]. Madrid a 9 de marzo de 1667».

Hispánica acudió al territorio galo en 1667, un año después de la muerte de la reina madre Ana de Austria, con cinco tapicerías en diferentes cajas. Pierre, marqués de Villars, visitó la Península como enviado extraordinario de Luis XIV entre 1668 y 1669 con la misión diplomática de anunciar el nacimiento de Felipe de Anjou. Del mismo modo actuó como embajador extraordinario en España entre 1671 y 1673 y entre 1679 y 1681. Después de haber visitado el país en varias ocasiones, a comienzos de la década de los años ochenta, además de portar varias piezas de una vajilla de plata, chocolate, sedas y cajas de las Indias, llevó a su nación treinta y dos tapices flamencos de alto lizo, de pequeño y de gran tamaño. El número elevado de piezas podría hacer pensar que algunas hubieran formado parte de un encargo del Rey Sol, para adquirir tapices de procedencia flamenca a través de España<sup>60</sup>.

#### JOYAS Y PIEDRAS PRECIOSAS

La joyería ha sido mencionada frecuentemente en estos intercambios. En la segunda mitad del siglo XVII fueron abundantes los envíos de joyas entre las dos monarquías fronterizas para los reyes de la corte vecina y los cortesanos de su entorno. Estas eran generalmente de pequeño tamaño y de gran valor, debido a la riqueza de los materiales con los que estaban elaboradas. La mayoría de estos objetos eran piezas de orfebrería y de joyería realizadas con metales y piedras preciosas y semipreciosas de elevado coste y alta calidad técnica. Entre ellos se encontraban las sortijas, las cajas de retrato, los cofres de oro y plata decorados con filigrana, los collares, los brazaletes y los joyeles, entre otros muchos tipos de joyas [fig. 9]. También fueron constantes

los envíos de objetos de uso devocional entre los que se hallaban las cruces de Caravaca, los ornamentos de capilla, las imágenes del Niño Jesús o los rosarios de coral.

El comercio tan abundante de piedras preciosas que mantenía la Península con el continente americano atrajo a muchos extranjeros que deseaban participar en el mercado de estos materiales. No solo nuncios y coleccionistas italianos<sup>61</sup>, sino también franceses acudieron a España con el fin de formar parte de estas vías de intercambio. A lo largo de toda la centuria, los orfebres de París mantuvieron contacto con los de Sevilla, Cádiz y Madrid, entre otras ciudades españolas. En la década de los años treinta ya había participado en estos intercambios el parisino asentado en Madrid, Alexandre Vivot, quien comerciaba con piedras preciosas y obras de arte<sup>62</sup>. Entre los miembros de esta profesión destaca también la figura de Pierre Balladé, marchante orfebre de Josse Dujardin, que emprendió negocios en el territorio peninsular en tiempos del cardenal Mazarino<sup>63</sup>. Del mismo modo, Louis Dujardin y Pierre Regnier, instalados en Andalucía, colaboraron en el comercio internacional de objetos de lujo y de piedras preciosas a través de sus contactos con los orfebres Corneille Roger y François Dujardin<sup>64</sup>. Las relaciones existentes entre las comunidades de sendos países facilitaron la difusión del gusto de la realeza y de la aristocracia allende los Pirineos también durante la segunda mitad de la centuria.

Desde comienzos de siglo, aun en tiempos de conflicto bélico, se produjeron varios intercambios de joyas. En los inventarios reales de joyas de la Corona española se afirma que una de las joyas que aparece en él citada en 1638 pasó a manos del almirante de Castilla, don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera<sup>65</sup> «por despojo del Príncipe de Conde sobre fontarrabia»<sup>66</sup>. Henri II de Borbón, tercer príncipe

60 AAE, Correspondances politiques, Espagne, 69, fol. 29r: «Mémoire des hardes tapisserie vaisselle d'argent et autres choses que le Sr. Marquis de Villars ambassadeur pour le Roy en Espagne fait revenir en France. Prem<sup>r</sup>. Six douzaines de petites boîtes des Indes dorées en dedans cinq [...] de bous doré douze petites vases [...] eizellée trentedeux pieces de tapisserie de flandre hautelisse tant grandes que petites pezant ensemble mil quatorze livres bon pour deux mil de poids neuf livres galon de Soye quarente livres draperie de laine cent cinquante livres chocolat [...] le reste vaisselle d'argent [...]. Le Roy voulant que les gardes tapisseries vaisselle d'argent choses cy dessus transcripte que le Sr. Marquis de Villars amb<sup>r</sup> de Sa m.<sup>te</sup> en Espagne fait revenir en France passent en toute seureté. Elle mande et ordonne de ny donner aucun empeschement [...] a St. Germain en Laye le 12e. Fevrier 1682».

61 García Cueto 2010, p. 1850.

62 Bimbenet-Privat 2002, I, p. 199.

63 Christine Raimbault, «Joaillerie et joailliers à l'époque de Mazarin», en Isabelle de Conihout y Patrick Michel (dirs.), *Mazarin: les lettres et les arts*, actas del coloquio (París, del 11 al 14 de diciembre de 2002), París, Bibliothèque Mazarine, Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 213-220

(p. 220): «Les enfants de Jacques Dujardin, Paul et François, Marie épouse de Prosper Bauyn, conseiller du roi en sa cour des aides, Pierre Balladé, marchand orfèvre pour Josse Dujardin, alors en voyage en Espagne où il s'occupe des affaires commerciales de la famille [...] attestait également de leur implication dans le commerce des pierreries».

64 Bimbenet-Privat 2002, I, p. 191.

65 Cesáreo Fernández Duro, *El último almirante de Castilla don Juan Tomás Enríquez de Cabrera: duque de Medina de Rioseco, conde de Mógica, Osona, Cabrera y Melgar, señor de las villas de Castroverde, Aguilar, Rueda y Mansilla*, [s.l.], 1902.

66 AGP, Sección Administrativa, leg. 905: «Mas se le carga una banda de piezas de oro anchas. Jarretera de francia Cruz de San Juan y el espíritu Santo que tiene quinze piezas flores de lisses de oro lissas con unas llamas de esmalte, y otras quinze piezas, de triunfos de la Guerra y unas letras esmaltadas de blanco y coronas y pendiente de una cadenilla de oro la cruz con el espíritu santo con quatro flores de lisses todo de oro, tassado en quinientos ducados de plata y oro y echura que pesso ciento y sesenta y quatro castellanos y este collar es el que truxo a su Magestad el almirante de Castilla, por despojo del Principe de Conde sobre fontarrabia el año 1638».

de Condé pasó a ser caballero de la orden del Saint-Esprit durante el reinado de Luis XIII el 18 de octubre de 1610. Probablemente la pieza de exquisita ornamentación pasara a manos españolas tras una de las muchas derrotas que sufrieron los franceses en el País Vasco, como la que conoció Condé el 7 de septiembre de 1638 en Fuenterrabía ante las tropas del almirante de Castilla<sup>67</sup>. Su collar de la orden monárquica francesa fue valorado en quinientos ducados de plata y oro y estaba decorado con flores de lis, triunfos de guerra, letras esmaltadas, coronas y una cruz con el Espíritu Santo.

Uno de los documentos que afirma la existencia de joyas de estilo español en Francia durante el reinado del Rey Sol es el inventario redactado tras la muerte de su progenitora, en el que aparecen recogidos algunos objetos de influencia española que dejó a su hijo menor<sup>68</sup>. También en las postrimerías del reinado de Felipe IV, tras la llegada a Francia de su hija, la infanta María Teresa de Austria, se intercambiaron varias joyas entre las dos coronas. Por ejemplo, en el año 1663 recibieron en la corte de Francia un rosario de coral y una joya de oro y esmeralda que fueron enviados junto con otros presentes por orden del monarca español<sup>69</sup>. Si bien las joyas españolas fueron en varias ocasiones descritas por los extranjeros como objetos refinados y lujosos, en otras ocasiones, las crónicas de los franceses no dejaron de apuntar el gusto español por las piedras falsas y menos ostentosas, de las que llegaron a afirmar que muchas provenían de Francia e Italia<sup>70</sup>.

Años después de su matrimonio, la hija de Felipe IV siguió teniendo contacto con los miembros de su familia española. Carlos II fue uno de los parientes con los que la reina María Teresa de Austria mantuvo unos estrechos lazos a lo largo de su estancia en Francia. La correspondencia diplomática francesa hace alusión a algunos obsequios que la soberana gala envió a su hermano pequeño a través de sus mensajeros. En el año 1669 la reina le regaló al Rey

Católico un tahalí y una espada<sup>71</sup>. En el encuentro de la Paz de los Pirineos, Luis de Haro recibió de parte del rey galo una sortija y un espadín con su tahalí ornamentado con diamantes para que lo emplease contra el enemigo portugués<sup>72</sup>. Este objeto sirvió en esta ocasión como un símbolo de la unión de las armas de los dos países. Quizás tras la Guerra de Devolución (1667-1668), la soberana francesa, a través de la entrega de este presente a su hermano, podría haber querido ofrecerle la misma arma como símbolo de la renovación de la alianza que había sido sellada entre ambas naciones diez años antes.

Aunque durante el gobierno de Mariana de Austria las guerras ocuparon un enorme protagonismo dentro de la política exterior española, de los breves años de paz las fuentes han recogido algunos episodios en los que la nobleza llegó a cruzar la frontera pirenaica para visitar el país vecino. Este fue el caso del marqués de Santone, quien en febrero de 1669 llevó al reino francés joyas de gran valía, como «una cruz de oro esmaltada una cadena de oro que pesa 166 castellanos, una Joya grande de oro guarnecida de diamantes»<sup>73</sup>. Igualmente, otros nobles españoles llegaron a ser obsequiados por los propios soberanos en su visita a la corte gala. Los marqueses de Osera, en su viaje a Versalles del año 1671, recibieron como presente de los Reyes Cristianísimos una fastuosa joya, como confirma una de las epístolas enviadas por Miguel de Iturrieta a Diego de la Torre<sup>74</sup>.

El primer enlace del sucesor de Felipe IV también facilitó la llegada a tierras hispanas de más joyas diseñadas en el territorio francés. Las alhajas con las que la reina María Luisa de Orleans llegó a España sirvieron como una fuente de influencia de la joyería francesa en la indumentaria de la corte española. La soberana española trajo a su país de acogida numerosas piezas de joyería entre las que destacan unos pendientes de diamantes, una cadena de topacios, varios anillos y brazaletes de esmeraldas, rubíes y zafiros, entre otros valiosos objetos<sup>75</sup>. Algunas de las joyas

67 H. D'Orléans duc d'Aumale, *Histoire des princes de Condé, pendant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, 8 vols., París, C. Lévy, 1885-1896, 3 (1886), p. 397.

68 Cordey 1930, pp. 261 y 262: «un chapelet de six dixaines en forme de calbace encadenacé d'or, sept pater d'or à l'Espagnolle, une grande croix de calambour garnie d'or où est attaché au bas une mesdaille d'agate garnie de diamants des deux costez, prizée le tout 400 l.».

69 AGS, Libro 369, fol. 356v: «saved, que habiendo venido a esta corte Luis Baromeau de nación francés encomendado de la Reyna Cristianísima mi hija se vuelve y lleva a aquel reyno [...] el dicho Luis Baromeau un rosario de coral para la Reyna Cristianísima una joya de oro con esmeraldas [...] Madrid a 5 de septiembre de 1663 firmada de su Magestad».

70 Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy, *Viaje por España en 1679 y 1680 y cuentos feéricos*, 2 vols., Barcelona, 1962, II, pp. 47 y 48: «Aunque tengan muchas joyas finas y preciosas llevan por capricho algunas abominables, que no pasan de ser pedazos de cristal

groseramente labrados [...]. Y toda esa quincallería viene de Francia o de Italia [...] es muy poco lo que se fabrica en Madrid».

71 AAE, Correspondances politiques, Espagne, 68, fols. 294v-295r: «Don Geronimo Quiñones a dit au Roy d'Espagne que Monsieur de Beziers luy apportoit un Baudrier et une épée dont la Reine lui faisoit present; et on a prié Monsieur du Pré de l'assurer que ce present étoit en chemin».

72 *Tercera parte de la relación de las vistas 1660*.

73 AGS, Libro 369, p. 469.

74 AGS, Estado, K 1399: «no pudo conseguir que el Rey no lo supiese y que se le hiciese la buena acogida, honras y agasajo, que podían caver en querer estar sin ser conozido, lo que la Reyna hizo con mi señora la marquesa fue lo que se devia esperar de su grandeza y del gusto grande que tuvo en ver a quien la havia servido en Madrid, al despedirse la dio una Joya con que estos señores se volvieron de Versalles con toda alegría y particular satisfacion».

75 AN, K 542, 1, n.º 40.

más costosas con las que la primera esposa de Carlos II atravesó la frontera fueron los regalos que recibió de parte de su tío el Rey Sol en agosto de 1679, como un aderezo de diamantes y un collar de perlas<sup>76</sup>.

Los testamentos de los reyes también esclarecen el tipo de relaciones que en vida mantuvieron con el país limítrofe. Unos meses después de la muerte de la primera esposa de Carlos II, en julio del año 1689, algunas de sus joyas fueron repartidas, tal y como se especificaba en el testamento de la reina María Luisa de Orleans, entre los miembros de su familia que habitaban en tierras foráneas. Entre los destinatarios de estos obsequios se hallaban los duques de Orleans, la duquesa de Saboya y el duque de Chartres. Dentro de los presentes que la reina les legó a los duques de Orleans destacan un broche y dos arracadas largas de oro, perlas, diamantes y esmeraldas<sup>77</sup>. Sus hermanos fueron obsequiados igualmente con unos pendientes de perlas, un aderezo de una gran variedad de piedras y un suntuoso collar<sup>78</sup>.

Tampoco fueron escasos los regalos mandados desde Madrid a París destinados a los sirvientes de la corte cuyo trato era más cercano con los miembros de la realeza francesa. De ahí que en distintas ocasiones se les agasajara con presentes, como certifican las relaciones epistolares de Jerónimo de Quiñones del año 1669<sup>79</sup>, en las que se afirma

que se obsequió al aya, a la tenienta y a las criadas de la reina francesa por el bautizo del duque de Anjou con joyas de gran valor. Igualmente, en la correspondencia de 1679 de Pablo Spínola Doria, III marqués de los Balbases<sup>80</sup>, que actuó como embajador ordinario en París, se describen un año después de la firma de la paz los obsequios que recibirían los consejeros del rey francés de parte de la casa real española<sup>81</sup>.

Protagonistas de estas permutas fueron igualmente los miembros del cuerpo diplomático. Los enviados al territorio español como mensajeros del rey de Francia recibieron durante sus estancias en el extranjero joyas de diferentes tipos<sup>82</sup>. Entre ellas destacan las de don Pedro Dupuis, quien obtuvo una cadena de oro con la efigie real con valor de cien doblones en 1681<sup>83</sup>. La casa real española, ya desde tiempos de Carlos V y Felipe II tenía por costumbre regalar cadenas de oro de distintos tamaños a los enviados extranjeros. También los mensajeros españoles trajeron consigo objetos lujosos a la corte de Felipe IV y de Carlos II. Por orden del marqués de la Fuente, enviado español en Francia, en abril de 1668 se encargó llevar a Madrid algunas joyas entre las que se citan varias sortijas de diamante de gran tamaño cada una y una cruz.

No fueron escasas las ocasiones en las que los reyes franceses también contrataron los servicios de orfebres del

76 AAE, Mémoires et documents, France 2037, fols. 86v-87r: «Le 30 aoust donné a Mad.<sup>le</sup> fille de Monsieur, frere du Roy En consideration de son mariage avec le Roy d'Espagne, une parure de diamants et un collier de perles».

77 Quiero agradecer a Gloria Martínez Leiva la información que me ha aportado sobre la localización de este documento. AGP, Registros, 5269, fols. 136-137: «Al dho serenísimo señor Duque de Orlieus Un broche grande que se compone de tres piezas engoznadas y Un trecho largo de uajo de dhas tres piezas del qual penden siete pendientes con sus copetillos y con una perilla de perla en cada Uno que por el reberso esta esmaltado de blanco negro y rosado y por la Cara guarnecido con ciento y quince diamantes de diferentes generos y tamaños y con dos mas pequeños que estan de uajo de dos perillas de perlas de las que sirben de pendientes en el dho broche y entremedias de dichos diamantes ay doce asientos perlas de diferentes tamaños y generos y por remate del dho broche tiene siete pendientes de a Una perla perilla grande en cada Uno y de estas la perla del pendiente del medio tiene dos estrías en el Cuerpo de ella a la redonda. A la serenísima señora Duquesa de Orlieus dos arracadas de oro largas compuestas de tres Cuerpos calados y esmaltados de colores guarnecidas con trece esmeraldas las seis aguacates y las siete tablas con quince diamantes tablas en cada Una».

78 AN, K 1332B: «Je laisse au Duc monseigneur & mon pere que j'aime & que j'honneur [...] mon joyau & mes pendans de perles. Je laisse à Madame madame & ma mere mes pendans d'esmeraudes. Je laisse à madame la Duchesse de Savoye ma Soeur ma garniture de toute sorte de pierres. Je laisse au Duc de Chartres mon frere mes pendans d'oreilles de perles. Je laisse à Mademoiselle ma soeur mon gros collier».

79 AGS, Estado, K. 1411: «Quedo advertida de los puntos que comprende una carta de 17 de febrero proximo pasado, en el que toca el agasajo que es necesario hazer en la funcion de hauerse sacado de Pila en mi nombre al Duque de Anjou; he mandado se embie una joya de valor de

dos mil ducados de plata o alguna alaja curiosa que lo valga; para la Aya; y para la thenienta de ochocientos, y que a dichos se os remitan separadamente mil doblones para repartir entre las criadas de la cámara de la Reyna christianísima lo qual se executan a con la brevedad que sea posible».

80 Manuel Herrero Sánchez y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariano, «La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica: el caso del III marqués de los Balbases (1630-1699)», en Manuel Herrero Sánchez, Yasmina Rocío Ben Yessel Garfia, Carlo Bitossi y Dino Puncuh (coords.), *Génova y la Monarquía Hispánica (1528-1713)*, Génova, Società Ligure di Storia Patria, I, pp. 331-367.

81 AHN, Estado, leg. 2796: «El Marques de los balbases 14 de mayo [...]. Da cuenta de lo que le paso en las primeras audiencias que tubo de rey y reyna del delfin y los duques de Orleans [...]. El 16 de julio de 1679 [...] al Haya se le de una Joya o en dinero de cantidad de seis mil reales de a ocho [...]. Que quedaba ya el marques solicitando el empezar a formar las capitulaciones y el Rey christianísimo havia nombrado los comisarios que las han de tratar que son el chanciller tellier, Monsieur colbert, y el mariscal de V<sup>o</sup> Roe que ha salido hayo del rey; A todos estos quatro presonajes se hara en nombre de Vuestra Majestad de hacer un regalo correspondiente el dia que firmar en los capítulos, o pocos después [...]. Al consejo parece que es preciso que a estos quatro comisarios se de en joya, o en dinero hasta la cantidad de seis mil reales de a ocho a cada uno».

82 AHN, Estado, leg. 2568: «Apuntamiento de las joyas que se han dado a diferentes ministros del príncipe desde el año de 1669 hasta el de 1675».

83 AHN, Consejos, Libro 637, fol. 195r: «saved que habiendo venido a esta corte Don Pedro Dupuis, Ayuda de cámara del Rey christianísimo, se vuelve y lleva una cadena de oro con mi Real efigie de valor de cien doblones, y cinquenta para su viaje [...] fecha en Madrid a 7 de febrero de 1681».



Fig. 9 Corbata, tercer cuarto del siglo XVII, cristal de roca, vidrio y metal dorado, 11,2 x 8,9 cm. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, CE20412

ámbito parisino para que diseñaran las joyas que terminarían siendo regaladas tanto a la aristocracia francesa<sup>84</sup> como a la realeza de las cortes europeas y a sus enviados. Las fuentes mencionan que entre las joyas que dieron los soberanos franceses a los representantes españoles se hallaban los anillos de diamantes, como los que recibieron en 1672 y 1680

Miguel de Iturrieta<sup>85</sup>, que había sido encargado de negocios en Francia en 1662 y 1667 y residente entre 1669 y 1672, y el duque de Giovinazzo, embajador extraordinario napolitano<sup>86</sup>. En uno de los pagos que se ejecuta a cargo del orfebre Jean Pittan<sup>87</sup>, se especifica que recibió 2322 libras por realizar un anillo de un diamante que María Teresa de Austria le

84 BNF, *Mélanges de Colbert*, 289, 1672, fol. 15r: «la somme de Vingt trois mil livres pour emplois au fait de sa dite charge, mesme icelle delivrer au Sr. Pitan orfevre pour son paiement d'un present de pierrerie que la Reine a fait a la da.<sup>e</sup> Comtesse de St. Aignan cy».

85 AAE, *Mémoires et documents France 2037*, fol. 86r: «le 18 février donné au S<sup>r</sup> Turietta Resident d'Espagne une bague d'un diamant de 2322».

86 AAE, *Mémoires et documents France 2037*, fol. 87v: «Le 4 Juin donné au Duc de Giovinazzo, ambassadeur Extraordinaire, une bague d'un diamants de 8000».

87 Michèle Bimbenet-Privat, «Les pierreries de Louis XIV objets de collection et instruments politiques», en Bernard Barbiche e Yves-Marie Bercé (coord.), *Études sur l'ancienne France: offertes en hommage à Michel Antoine*, París, École des chartes, 2003, pp. 81-96.

entregó a Miguel de Iturrieta para ofrecérselo a su hermano Carlos II en el año 1672<sup>88</sup>. También aparecen mencionadas en varias ocasiones las cadenas de oro que, de parte del Rey Sol, recibieron algunos enviados, como el secretario del duque de Pastrana Luis de Saavedra<sup>89</sup>, entre otros<sup>90</sup>, con un valor de 1500 libras. Del mismo modo, entre las joyas que la esposa del Rey Sol ofreció a los españoles se encuentran los brazaletes de diamantes como los que recibió la dama de la reina, la señora Molina<sup>91</sup>, en el año 1673, antes de regresar a su tierra natal.

A los miembros del cuerpo diplomático francés se les envió desde Francia en varias ocasiones joyas para emplearlas en las distintas ceremonias en la corte vecina. El viajero Jean Muret asistió a algunas ceremonias y eventos como el cumpleaños del rey Carlos II, en el que contempló detenidamente la indumentaria española. Aunque en un primer momento parece condenar a los habitantes del pueblo vecino por llevar unas vestimentas que generaban bastante desaprobación entre los franceses<sup>92</sup>, los comentarios de su carta escrita en la capital española, el día 18 de noviembre de 1666, sobre los ornamentos que empleaban los españoles fueron menos negativos<sup>93</sup>. En ella describe el entusiasmo español por las joyas de lujo. Se han conservado algunos documentos de la correspondencia diplomática donde se señala el envío de joyas desde Francia a España, para que los corresponsales franceses pudieran usarlas o regalarlas, con el fin de ganarse el aprecio de la élite cortesana española. Esto se refleja en una carta que le envía Hugues de Lionne a Georges d'Aubusson de la Feuillade, arzobispo d'Embrun<sup>94</sup>, embajador ordinario del Rey Sol en España entre junio de 1661 y julio de 1668. En ella se mencionan las cruces de oro y plata que recibiría el religioso, entre otros objetos de gran valor para destacar como representante del rey francés en su corte de acogida<sup>95</sup>. El mismo arzobispo d'Embrun recibió de mano del enviado Pedro

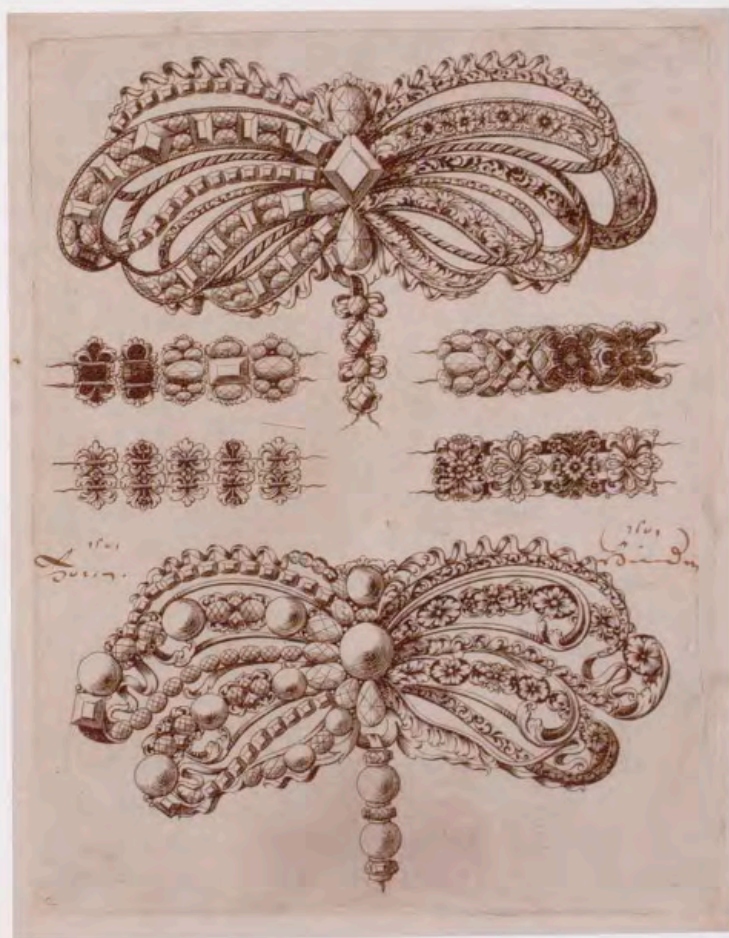


Fig. 10 Louis Coussin, según diseño de Gilles Lëgaré, *Dos broches y cuatro cadenas*, h. 1663, talla dulce sobre papel, 154 x 120 mm. Nancy, Musée des Beaux-Arts, TH.99.15.2669

88 BNF, Mélanges de Colbert, 289, 1672, fol. 16v: «la somme de Deux mil trois cens vingt deux livres pour empl.<sup>er</sup> au fait de sa charge, mesme icelle de lui au d.<sup>s</sup> Pitan orfevre pour son paiement d'une bague d'un diamant a facettes donné par la Reine au S.<sup>r</sup> Turrieta resid.<sup>t</sup> Du Roy d'Espagne pour sa Maiesté cy».

89 AAE, Mémoires et documents France 2037, fol. 87r: «Le d. jour a Dom Louis de Saavedra secretaire du Duc de Pastrane une chaine d'or de 1500».

90 *Ibidem*: «Le d. jour a Dom Antonio Duberna Secretaire du Marquis de los Balbazes, une chaine d'or de 1500».

91 *Ibid.*, fol. 160r: «Le 17 May donné a la Signora Molina, una table de bracelets de Diamants de 1870».

92 Jean Muret, *Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667*, Paris, A. Picard, 1879, p. 37: «Je ne parle point de leurs habits d'arlinquin, de leurs souliers de danseurs et de tout le reste de leur fagotage, qui excite d'autant plus le rire qu'ils le portent avec plus de gravité; pour moy, si j'avois rencontré un homme si mal vestu, cachant sous son gredin de manteau tant de pierreries et que je ne sceusse point la coustume, je le prendrois pour un voleur».

93 *Ibidem*, p. 36: «Cet ordre contribua à nous faire voir avec plus de plaisir toutes les richesses de Madrid, qui sont asseurement tres grandes en pierreries. Les uns paroisoient avec des colliers, les autres avec de chaines, quelques uns avec de ceintures et je ne sçay combien d'autres avec de roses de cent mille manieres. L'on pouvoit bien dire icy que l'art surpassoit la nature, car le printemps ne nous a jamais montré de si belles fleurs ni si precieuses que celles-la. Vous en voyez dont le bouton estoit une emeraude large comme une piece de trente sous et les feüilles d'une infinité de diamans; les autres estoient diversifiées de rubis et de perles avec touiours quelque pierre de grand prix au milieu».

94 Álvarez López 2008.

95 AAE, Correspondances politiques, Espagne, 41, fol. 111v: «si Monsieur de Nouveau en mesme temps ne vous envoie une croix d'or, et vos gens du ruban bleu et des croix d'argent en broderie pour mettre sur le manteau si Monsieur vostre frere [...] il vous renvoyera en diligence vostre gentilhomme. Outre que vous en seres plustost satisfait, cela sera de plus grand esclat dans la cour où vous estes».

Romain en 1662 otra joya de la orden del Santo Espíritu con el mismo propósito<sup>96</sup>.

Los soberanos franceses consiguieron también fortalecer los lazos existentes con los altos cargos de la Iglesia católica. No fueron únicamente miembros de la Santa Sede los que se beneficiaron de la generosidad de estos monarcas. Otros religiosos españoles lograron conservar una buena relación con los reyes de Francia, como el hijo bastardo de Felipe IV, el dominico Alonso Enríquez de Guzmán, marqués de Quintana y conde de Castronovo, conocido como fray Alonso de Santo Tomás, al que la esposa del Rey Sol se refería como su hermano<sup>97</sup>, y también obtuvieron suntuosos presentes, que actuaron como símbolo del buen entendimiento entre la Iglesia española y la corte francesa. Entre estos objetos se debe citar la cruz de diamantes que recibió el obispo de parte de los monarcas galos en 1681, un año después de haber sobrevivido al terremoto que sufrió la ciudad de Málaga<sup>98</sup>.

Las reinas de origen extranjero no rompieron los lazos con aquellas personas con las que habían tenido una estrecha relación en su tierra natal. Prueba de ello son las epístolas enviadas por la reina María Teresa de Austria desde París y Versalles y destinadas probablemente a sor Mariana de la Cruz y Austria<sup>99</sup>. Sor Mariana de la Cruz era la hija del cardenal infante don Fernando, que ingresó en las Descalzas Reales en 1646. Su efigie se conoce a través de retratos como el anónimo madrileño, de mediados del siglo XVII, en el que aparece representada con nueve o diez años como Santa Úrsula<sup>100</sup>, o la obra atribuida a Matías de Torres (1635-1711), de hacia 1690, en la que es retratada con la madre abadesa y sor Margarita de la Cruz<sup>101</sup>.

Estas cartas ponen de manifiesto los lazos que conservaron con el paso de los años. En varias de sus epístolas, la soberana francesa le escribe a su prima indicándole lo mucho que había apreciado los obsequios que había recibido de España y también le informa sobre los presentes que le había enviado desde Francia. Entre los objetos que la reina gala manda a su prima en el mes de septiembre de 1678 cabe destacar el raso y los guantes<sup>102</sup>. Por otra parte, también menciona varios ornamentos para Semana Santa que no llegó a enviarle en 1677<sup>103</sup>, diez varas de velos<sup>104</sup> y unos ramilletes de flores que fueron mandados para celebrar la Pascua pocos meses antes de morir la soberana<sup>105</sup>. En otras misivas la esposa del Rey Sol le confirma a su prima haber recibido varios regalos de España entre los que cita unas porcelanas<sup>106</sup> y varios rosarios<sup>107</sup> en la década de los años setenta.

La introducción de joyas extranjeras en la corte madrileña también favoreció la difusión de los modelos de los diseñadores más destacados del escenario parisino. Las alhajas con las que la reina María Luisa de Orleans fue retratada en varias ocasiones reflejan el interés que la soberana tenía por la joyería de su tierra natal. El lazo de puntas caídas, también denominado *agrafe à la Sévigné*, con el que la reina fue frecuentemente representada y cuyo diseño se atribuye a Gilles Légaré (1617-1663) [fig. 10], podría haber sido introducido desde Francia en la corte española. No obstante, otras teorías consideran la posibilidad de que habría podido ser importado a tierras galas a través de las reinas francesas e infantas españolas como María Teresa de Austria o su tía Ana de Austria<sup>108</sup>.

96 BNF, Mélanges de Colbert, 264, 1662, fol. 55v: «Au S<sup>r</sup>. Dom Pedro Romain la somme de Mil livres, que Sa Ma.<sup>te</sup> luy a ord.<sup>née</sup> pour le voyage quil a fait à Madrid porter au S.<sup>r</sup> Archevesque d'Ambrun ambassadeur en Espagne le cordon de l'ordre de Sa Ma.<sup>te</sup> du Saint Esprit».

97 María Isabel Pérez de Colosía Rodríguez, «Un personaje del Barroco», en José Miguel Morales Folguera (coord.), *Fray Alonso de Santo Tomás y la hacienda El Retiro*, Málaga, Benedito, 1994, pp. 111-114 (p. 30).

98 AAE, Mémoires et documents France 2037, fol. 226v: «Le 30 Mars donné a Mons.<sup>r</sup> l'Eveque de Malaga, une Croix d'Eveque de Diamn.<sup>ts</sup> de 5932 livres».

99 Karen María Vilacoba Ramos, «Cartas familiares de una reina: relaciones epistolares de María Teresa de Francia y las descalzas reales», en María del Val González de la Peña (coord.), *Mujer y cultura escrita: del mito al siglo XXI*, Gijón, Trea, 2005, pp. 199-212 (p. 202): «La destinataria de las mismas —a pesar que no se explicita en ninguna de las misivas— sería su prima sor Mariana de la Cruz, hija natural del cardenal infante don Fernando, nacida en Bruselas en 1641, el mismo año que moría su padre».

100 Patrimonio Nacional, inv. 00612210: óleo sobre lienzo, 146 x 100 cm.

101 Patrimonio Nacional, inv. 00612219: óleo sobre lienzo, 228 x 129 cm. Véase Benito Navarrete Prieto, «Sor Mariana de la Cruz como santa Úrsula», en Carmen García-Frias Checa y Javier Jordán de Urríes y de

la Colina (dirs.), *El retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 4 de diciembre de 2014 al 31 de mayo de 2015], Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp. 234-236.

102 AGP, Descalzas, Caja 7, Exp. 1, fol. 5v: «me huelgo que el rasso y los guantes ayan sido a tu gusto».

103 *Ibidem*, fol. 2v: «perdoname si no te e acabado de enbiar el ornamento para esta semana santa que no e pedido».

104 *Ibid.*, fol. 8r: «prima ay te embio 10 baras de los belos».

105 *Ibid.*, fol. 22r: «ban ahora tres ramilletes y los otros tres hiran por ordinario y las flores hiran tambien aparte y con el ordinario que viene con que espero que todo estará alla apascua de espíritu santo lo mas difícil de enbiar son las flores y hiran como pudiesen».

106 *Ibid.*, fol. 3v: «doña margarita llevo ya y me dio las porcelanas y lo de demas que me enbivias con ella todo telo estimo mucho que assido muy bien rezibido [...] y tambien te estimo mucho los rosaricos».

107 *Ibid.*, fol. 7v: «estimo mucho los rosaricos y lo que me as enbiado que todo es muy de mi gusto».

108 Letizia Arbeteta Mira, «La joya española. Su evolución en cinco siglos», en Letizia Arbeteta Mira (coord.), *La joyería española: de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales* [cat. exp. Madrid, Museo Arqueológico Nacional], Madrid, Nerea, 1998, pp. 21-78 (p. 53).

## RELOJES

La gran variedad tipológica de productos que se regalaban entre las cortes vecinas incluía también los relojes como objeto de lujo. En las cuentas de los gastos de la Corona francesa del año 1662 se detalla un lote de obsequios entre los que se encontraban algunos objetos que fueron regalados por el joven rey francés a su suegro Felipe IV. Dentro de la descripción aparecen recogidos dos pares de pendientes, uno de diamantes y el otro de diferentes piedras preciosas. También se citan varios relojes, uno de ellos con unas esmeraldas y ocho en cajas de oro, junto con doce rosarios de distintas piedras, once estuches de oro y tres pequeños cuadros decorados con piedras duras<sup>109</sup>. Del mismo modo, otros relojes de factura española fueron regalados a la reina francesa de parte de su padre en el año 1663. Entre los objetos que le entregaron a la soberana desde España se hallaban igualmente «una caja que embia la condessa de Priego a la Reyna cristianísima de media vara de largo y otra de ancho [...] 3 muestras de relojes una de oro y dos de plata que lleva el dicho Luis Baromeau»<sup>110</sup>. La reina madre Ana de Austria recibió también a lo largo de su vida en Francia otros presentes de su tierra natal. Entre los bienes de la hermana del soberano español, también se registró en el año 1666 un reloj de uno de los embajadores españoles, que la soberana donó a su hijo mayor<sup>111</sup>.

Durante la regencia de Mariana de Austria<sup>112</sup>, la soberana española siguió a través de la correspondencia en

contacto con su hijastra María Teresa, tal y como lo reflejan los informes diplomáticos franceses de septiembre del año 1667<sup>113</sup>. El buen entendimiento de estas dos reinas facilitó el que los intercambios de objetos lujosos realizados entre las dos coronas se siguieran perpetuando, como ponen de manifiesto los inventarios franceses, en los que se anotan los presentes ofrecidos a los miembros de la casa real española. En el año 1671 se hace alusión a un reloj que se envió a España para la reina gobernadora<sup>114</sup>. Los relojes son mencionados también entre las pertenencias de los viajeros que abandonaban tierras españolas para regresar a su país. La duquesa de Guisa en el mes de mayo de 1668 llevó entre sus joyas «un reloj de diamantes de quatrocientos doblones de a dos escudos» al territorio francés<sup>115</sup>.

Los relojes formaron parte de las colecciones de miembros de la corte española como Mariana de Austria y Juan José de Austria<sup>116</sup>. Del mismo modo, la primera esposa de Carlos II también mostró un especial interés por este tipo de objeto de lujo. En el inventario de bienes de la reina María Luisa de Orleans se citan varios relojes fabricados en París, Lyon y Blois. Estos relojes presentaban una gran variedad de tamaños<sup>117</sup>, estaban realizados en materiales como el oro<sup>118</sup>, el bronce, el ébano o la plata, y podían tener incluso incrustaciones de diamantes<sup>119</sup> o de esmeraldas<sup>120</sup>. Algunos de estos objetos de lujo llegaron a presentar una iconografía muy interesante, como «Un Relox [...] Con Caja bisel Y chapa de la muestra de oro Esmaltado de Colores de porcelana, la Encarnacion de nro Señor Y la Circunçission»<sup>121</sup>. Entre los relojes que se mencionan

<sup>109</sup> BNF, Mélanges de Colbert, 264, fols. 165r-165v: «A luy la somme de huit mil quatre cens quatre Vingt douze livres [...] po.' emp.<sup>te</sup> au parfait paiement des despanses faistes po.' le present qui a esté envoyé par sa maiesté au Roy d'Espagne cy [...]. A luy la somme de Vingt huit mil sept cens soixante neuf livres que Sa ma.<sup>te</sup> luy a ord.<sup>te</sup> pour delivrer au S.<sup>r</sup> Lescot marchand orf.<sup>re</sup> pour son paiement de deux paires de pendants d'oreilles dont l'une de diamans et l'autre de toutes pierres, une monstre avec son crocher désmeraudes, huit autres monstres a boettes d'or de differents façons trois petits tableaux enrichis de pierreries, onze estuis d'or, douze chapelets de diferentes pierres [...] la garniture d'or de deux cassetes et deux estuis de cuir [...] le tout livré par ordre a un present de Sa ma.<sup>te</sup> pour servir au present quelle envoy au Roy despagn.<sup>e</sup> cy».

<sup>110</sup> AGS, Libro 369, fol. 356v.

<sup>111</sup> Cordey 1930, p. 265: «Une autre petite monstre de M. l'ambassadeur d'Espagne, prisee 100 l.».

<sup>112</sup> Sobre la regencia de la reina, Laura Oliván Santaliestra, *Mariana de Austria: imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.

<sup>113</sup> AAE, Correspondances politiques, Espagne 56, fol. 62r: «remito a V<sup>e</sup> es de la correspondencia casera de la Reyna n<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> p<sup>ra</sup> la S<sup>ra</sup> Reyna Cristianisima q<sup>da</sup> se me a entregado esta noche p<sup>ra</sup> q<sup>da</sup> le remita y llegue a manos de Su Mag<sup>d</sup> seguro».

<sup>114</sup> BNF, Mélanges de Colbert, 287, 1671, fol. 316r: «la somme de soixante quinze mil sept cens trente livres pour emplois [...] delivrer a pitan orfebre po.' [...] et autres par [...] une pendule donnée a la reyne d'Espagne».

<sup>115</sup> AGS, Libro 369, fols. 430v-431r.

<sup>116</sup> José Luis Vega-Loeches, «Fray Francisco de los Santos y el retablo-camarin de la Sagrada Forma de El Escorial», en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo (coords.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 549-574 (p. 555).

<sup>117</sup> AGP, Registros, 5269, fols. 41v y 42r: «Un Relox de Francia Grande de pendola de oras quartos y minutos Con Su Caja de Euano y pedestales de bronze dorado y el medio punto fondo de concha».

<sup>118</sup> *Ibidem*, fol. 28r: «Un Relox Redondo de muestra Con el mobimiento fecho en paris, Con Caja bisel Y chapa de la muestra de oro liso, y Con Sobre Caja de Capa Con Clabillos de oro Vale todo, nobenta ducados de plata».

<sup>119</sup> *Ibid.*, fol. 28r: «Un Relox Redondo de muestra Con el mobimiento de bronze fecho en paris, Con Caja de oro pulido Sobre Caja de Capa Con Clabillos, de oro Y bisel guarnecido Al Rededor Con Veinte Y tres diamantes Rossas, Valen los dhos diamantes, oro de la Caja Y muestra doçientos Y treinta Y Cinco ducados de plata».

<sup>120</sup> *Ibid.*, fol. 97v: «Un Relox Redondo de Muestra Con el mobimiento de bronze fecho en paris Y la Caja es de Una Esmeralda [...] y en el Suelo de ella Un diamante Rossa bajo que tiene ocho granos de Arca Y Con gollete bisel Y Assa de oro en que Ay Veinte Y Cinco diamantes Rossas pequeños Y Con Sobre Caja Con Clabillos de oro, Bale todo lo dho Trescientos Y Sesenta ducados de plata».

<sup>121</sup> *Ibid.*, fol. 28r.



Figs. 11-13 Anónimo, reloj de bolsillo, «La familia de Felipe IV» (cerrado y abierto), h. 1660, metal esmaltado, 6 cm de diámetro. Bien de S. M. el Rey Don Juan Carlos





provenientes de Francia, se ha llegado a pensar que podrían estar en parte realizados en España, aunque su mecanismo fuera de origen extranjero<sup>122</sup>. Años más tarde, en la testamentaría de Carlos II se menciona otro reloj de origen francés, con la «caja de madera cubierta de filigrana de plata dorada y algunas piezas de oro y los adornos de los costados de bronce dorado de Molido con las armas

de España y Francia», simbolizando la unión de las dinastías<sup>123</sup>. Aunque no hay constancia de que estos relojes hayan llegado hasta nuestros días, es probable que uno de ellos sea el perteneciente a la colección particular de S. M. el Rey Don Juan Carlos, mostrado en la exposición «La medida del tiempo: relojes de reyes en la corte española en el siglo XVIII»<sup>124</sup> [figs. 11-13].

El uso de relojes como complemento de la moda femenina era más frecuente en el territorio español a mediados de la centuria. En el retrato de la infanta María Teresa de Austria que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena, realizado por Diego Velázquez (1599-1660) entre los años 1652 y 1653, la princesa aparece representada con un exuberante reloj que pende de una cinta<sup>125</sup>. Durante el reinado de Luis XIV se emplearon también relojes similares, colgados de la cintura<sup>126</sup>. Con el ascenso al poder del Rey Sol, que prácticamente coincidió con la llegada de la hija de Felipe IV a Francia en 1660, esta práctica española podría haber favorecido la implantación de este uso del reloj en la moda francesa masculina.

#### RELICARIOS Y PLATA

Entre otros objetos de la industria del lujo que atravesaron la frontera pirenaica se hallaron los relicarios. Este tipo de objeto devocional, y sobre todo el relicario pequeño de mano, fue regalado habitualmente a las figuras femeninas<sup>127</sup>. En el inventario de los bienes de la reina Ana de Austria se conserva un relicario de España de madera con una Virgen del mismo material decorado con diamantes y pilastras de lapislázuli con una cruz y candelabros de oro<sup>128</sup>. Este último fue entregado por deseo de la reina a su hijo Luis y llevado a Saint-Germain el 12 de febrero de 1666<sup>129</sup>. Un gabinete de ébano de la misma procedencia con una Virgen con ornamentos de oro, plata dorada y cristal también formó parte de los bienes de la soberana francesa<sup>130</sup>. Sobre este gabinete de origen español, afirmó Madame de

<sup>122</sup> Priscilla E. Muller, *Jewels in Spain, 1500-1800*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1972, p. 146.

<sup>123</sup> Fernández Baytón 1975-1985, I (1975), p. 130.

<sup>124</sup> Amelia Aranda Huete, *La medida del tiempo: relojes de reyes en la corte española del siglo XVIII* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, de octubre de 2011 a enero de 2012], Madrid, Patrimonio Nacional, 2011, pp. 207-208 (del CD).

<sup>125</sup> Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 353; óleo sobre lienzo, 127 x 98,5 cm.

<sup>126</sup> Germain Bapst, *Histoire des bijoux de la couronne de France, d'après des documents inédits*, París, Hachette, 1889, p. 351.

<sup>127</sup> María Paz Aguiló Alonso, «Lujo y religiosidad. El regalo diplomático», en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo

Rincón García (coords.), *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 49-62 (p. 60).

<sup>128</sup> M. J.-J. Guiffrey, «Testament et inventaires de reliquaires et autres pièces d'orfèvrerie de l'oratoire de la reine Anne d'Autriche (février 1666)», *Nouvelles archives de l'art français: recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français* (1872), pp. 261-274 (p. 265).

<sup>129</sup> Cordey 1930, p. 228: «un grand relicuaire de bois venu d'Espagne, au milieu duquel y a une Vierge aussy de bois. [...] enrichy de pilastres de lapy, remply de différentes relicques et aussy enrichy de plusieurs diamans, aveq un autel au pied; sur lequel autel est une petite croix d'or avec quatre petits chandeliers aussy d'or; le tout estimee XII<sup>e</sup> livres».

<sup>130</sup> Guiffrey 1872, p. 270.

Beauvais que la reina se lo había entregado a cambio de su gabinete de filigrana<sup>131</sup>.

Entre la lista de los bienes de la reina Ana también destaca una mesa hecha enteramente de plata<sup>132</sup>. Los objetos de este metal dejaron constancia del gusto y de los usos españoles que la reina mantuvo hasta la fecha de su fallecimiento, pero, del mismo modo, pudieron influir en la creación del suntuoso mobiliario de plata realizado para el Rey Sol<sup>133</sup>. La plata es citada, sobre todo, dentro de las mercancías que salían desde España hacia el país vecino. La fascinación de los soberanos franceses por este valioso material queda plasmada en algunas de las naturalezas muertas del pintor Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699) conservadas en el Musée national du Châteaux de Versailles et de Trianon, en cuyas composiciones los objetos de plata adquieren el papel de protagonistas. En la corte francesa, ya desde la primera mitad de la centuria, se conservaban algunas piezas de plata y años más tarde se seguían recibiendo otras regaladas por los reyes españoles a los soberanos galos. El francés Luis Baromeau llevó de vuelta a la corte gala en septiembre del año 1663 «un basso de plata un cofrecillo de filigrana de plata que pesa quarenta y dos oncas»<sup>134</sup>. En el mobiliario de la Corona francesa se confirma la existencia de varios braseros de plata de España en el año 1673<sup>135</sup>. También los embajadores, al regresar a Francia, volvían con abundantes objetos del mismo material. Al salir en mayo de 1698 del territorio español, el marqués d'Harcourt introdujo en su país los ornamentos de su capilla y las piezas de su vajilla de plata<sup>136</sup>. Madame Barthol llevó de igual modo al país vecino «un broche de diamantes una cadena de oro tres muestras de reloj de faltriguera con cajas de plata»<sup>137</sup>. También llegaron objetos de plata a Francia que fueron transportados por el cocinero de la reina María Luisa de Orleans en el año 1684. Entre ellos se mencionan «seis tenedores seis tazas una salvilla mediana una tabaquera todo de plata mas dicha tabaquera

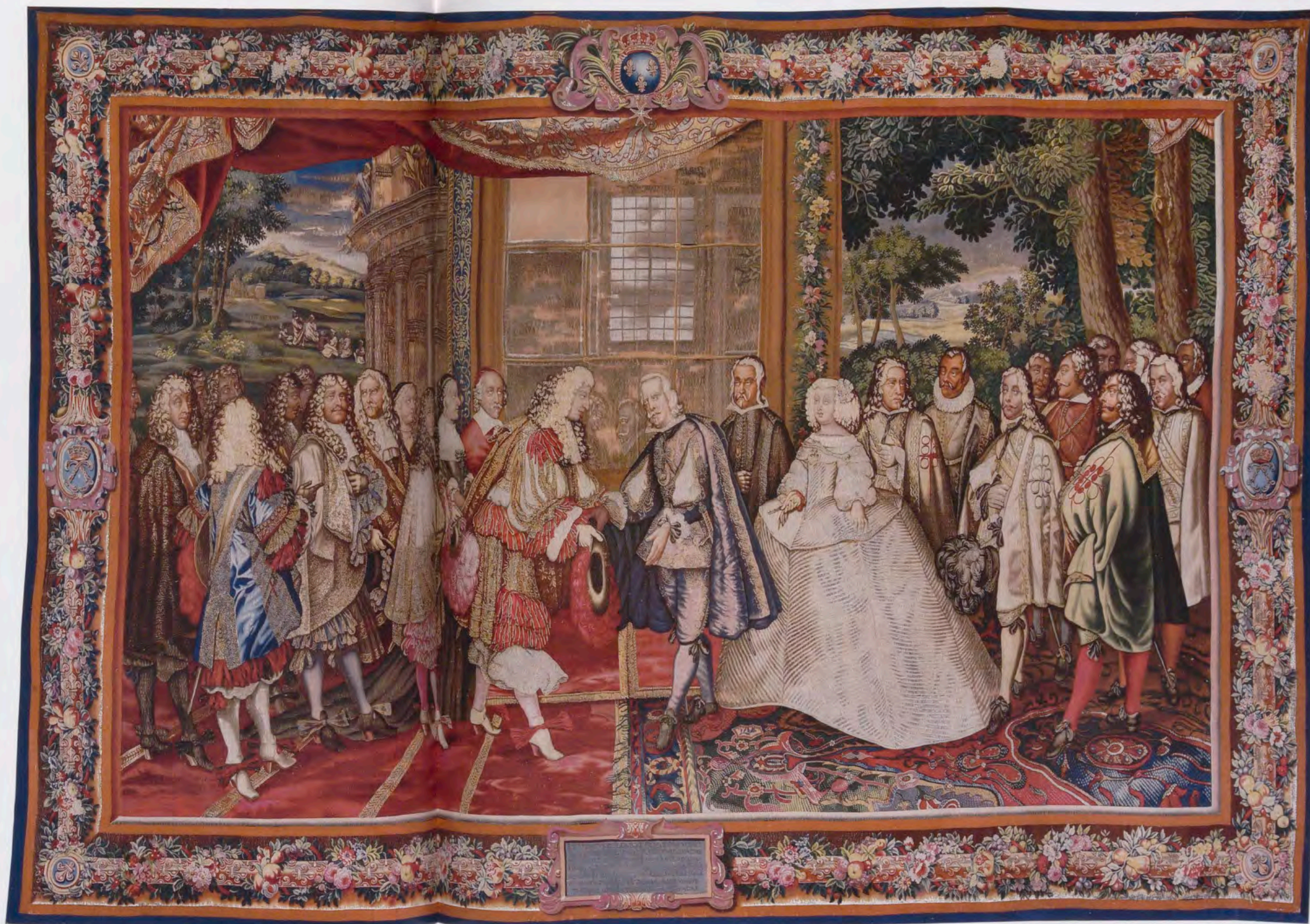


Fig. 14 Taller de Jean Mozin y manufactura de los Gobelinos, según diseño de Charles Le Brun, *La entrevista de Felipe IV y Luis XIV en la isla de los Fuisanes*, tercer cuarto del siglo XVII, tapiz de lana, seda, hilo de oro, bajo lizo, 378 x 559 cm. París, Mobilier national, GMTT 98/3

131 Cordey 1930, p. 232: «Un petit cabinet d'esbeine aveq son pied envoyé d'Espagne, dans le fonds duquel y a une Vierge aveq plusieurs ornements de cristail, or et argent doré. Prisé le tout six cents livres».

132 *Ibidem*, p. 257: «la table d'argent faicte en Espagne, pezante 156 marcs, prisé a raison de 27 l. le marc, revenants à quatre mil deux cents douze livres».

133 José Manuel Cruz Valdovinos, «La vogue du mobilier d'argent: une origine espagnole?», en Catherine Arminjon (dir.), *Quand Versailles était meublé d'argent* [cat. exp. Versailles, Musée national du Château de Versailles et de Trianon, del 21 de noviembre de 2007 al 9 de marzo de 2008], París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2007, pp. 186-191 (p. 190).

134 AGS, Libro 369, fol. 356v.

135 Jules Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV*, París, Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art, 1885-1886, I (1885), p. 42.

136 AAE, Correspondances Politiques, Espagne, 79.

137 AHN, Consejos, Libro 638, fols. 26v-27r.

dorada [...] un tocador guarnecido de plata diferentes tocados de zintas de plata»<sup>138</sup>.

Aunque son menos frecuentes los casos de los objetos de plata que atravesaron la frontera de Francia en sentido contrario, también se encuentran algunas alusiones a ellos en las fuentes galas. El 15 de febrero del año 1672, en los registros del guardamuebles de la Corona francesa se menciona una vajilla que se ofrece como presente al representante de Carlos II Miguel de Iturrieta<sup>139</sup>. También se importaron a España algunos objetos de plata con la llegada de la reina María Luisa de Orleans, como «Una Caja de plata dorada ochauada zicelada q pertenece al tocador q trajo su Mg.<sup>d</sup> de franzia»<sup>140</sup> o incluso algunas monedas del mismo metal que poseía la soberana<sup>141</sup>.

## INDUMENTARIA

El tapiz de la entrevista de Felipe IV y Luis XIV de la manufactura de los Gobelinos muestra, a través de los dos grandes grupos de personas que se sitúan a uno y otro lado de los monarcas, las grandes diferencias existentes entre la forma de vestir francesa y la española a mediados de la centuria [fig. 14]. Con el paso de las décadas el fuerte contraste de la indumentaria de cada nación se fue suavizando. En el caso de la vestimenta, fue mayor la influencia de la moda francesa en el territorio español durante la segunda mitad de siglo, ya que empezó a tener una mejor acogida en España tras la muerte de Felipe IV. Existen algunas alusiones a los elementos de indumentaria españoles llevados a Francia, pero fueron más abundantes las piezas que llegaron al territorio hispano desde tierras foráneas. En el inventario de los bienes de Ana de Austria aparecen citados unos guantes de España, de los cuales, tras su fallecimiento, su hijo mayor recibió cincuenta y cuatro pares y el menor otros cincuenta

y cuatro<sup>142</sup>. Son aún más frecuentes las alusiones a los materiales textiles y a algunos accesorios que se transportaron a España desde el país limítrofe. Un ejemplo de ello se conoce a través de las reales cédulas de paso, que afirman que en 1669 don Jerónimo de Benavente y Quiñones trajo consigo del extranjero sedas, cintas de colores y también abanicos al regresar de su viaje en Francia<sup>143</sup>.

La moda española también recibió mordaces críticas por parte de los extranjeros. Entre los franceses que acudieron a la corte española y aportaron un análisis más detallado sobre la indumentaria española se encuentra la figura de la condesa d'Aulnoy. Los guardainfantes fueron duramente condenados en numerosas ocasiones por los franceses durante la segunda mitad de la centuria, debido a lo poco confortables que resultaban y a la deformación de la silueta que producían en aquellas mujeres que los portaban<sup>144</sup>. A pesar de ello, fueron varios los personajes que a lo largo de la centuria vistieron a la moda de las dos naciones<sup>145</sup>. En ocasiones la indumentaria que se llegó a usar en el ámbito cortesano hispano estaba inspirada en la moda de ambos países, como se reflejó en la vestimenta de la señora de Carignan en el bautizo de la infanta María Teresa de Austria<sup>146</sup>. Fueron numerosos los testigos que cambiaron su forma de vestir en la corte extranjera, para obtener el favor político de sus dirigentes. En 1679, no solo la condesa d'Aulnoy se vio en la necesidad de adoptar la incómoda moda hispana para presentarse ante la reina Mariana de Austria. También el embajador extraordinario, duque de Pastrana<sup>147</sup>, al igual que otros enviados españoles, se vistió con traje a la francesa para acudir a la audiencia de Luis XIV en el mismo año. Otros viajeros en décadas anteriores ya habían usado trajes de luto a la española tras el fallecimiento de los soberanos de su país de acogida, como afirmó el mariscal Bassompierre tras la muerte de Felipe III<sup>148</sup>.

La mayoría de las princesas extranjeras abrazaban la moda del país en el que eran recibidas como soberanas. La

<sup>138</sup> AHN, Consejos, Libro 637, fols. 249r-249v.

<sup>139</sup> AN, O<sup>1</sup> 3304, fol. 246r.

<sup>140</sup> AGP, Registros, 5269, fol. 18v.

<sup>141</sup> *Ibidem*, fol. 97r: «quatro monedas de oro de Francia valen siete ducados de plata que es lo que pessan».

<sup>142</sup> Cordey 1930, p. 261: «une petite malle ronde d'Espagne dans laquelle il y a cent huit paires de gands d'Espagne, prizés par la dicte dame de Beauvais à 15 l. la paire, revenant à 1,620 l.».

<sup>143</sup> AGS, Libro 369, fol. 475r: «saved que Don Geronimo de Venavente y Quiñones que fue a Francia por mi orden a cosas de nuestro servicio vuelve a esta Corte y trae [...] dos docenas y media de guantes, quatro docenas y media de abanicos, quinze pares de medias con sus ligas [...] zintas de colores seis cortes de puntas de manteles cinquenta de peynas [...] Madrid 2 de septiembre de 1669».

<sup>144</sup> Aulnoy 1962, II, p. 174: «Las mujeres llevaban hasta hace algunos años guardainfante de un tamaño monstruoso, que las incomodaba e incomodaba también no poco a los demás. No había puertas bastante

anchas para que pudiera pasar una mujer con guardainfante». *Ibidem*, p. 75: «Me pusieron un guardainfante de un tamaño espantoso —es preciso llevarlo en presencia de la Reina—, y no sabía qué hacer de aquella extraña máquina».

<sup>145</sup> Corinne Thépaut-Cabasset, «María Luisa de Orleans, reina de España», en José Luis Colomer y Amalia Descalzo (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, II, pp. 267-292.

<sup>146</sup> José Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, p. 452: «una falda larga, a la Francesa, como el traje, aunque con mangas caídas a uso de nuestra España en las sayas enteras, que llamamos».

<sup>147</sup> Thépaut-Cabasset 2014, p. 273.

<sup>148</sup> Bartolomé Bennassar, *Le voyage en Espagne: Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, R. Laffont, 1998, p. 18: «Nous portions tous le deuil à l'espagnole avec la *lova*, la *caperuza* et le *capirote*, ce que je fis pour deux raisons: l'une, parce que tous les grands de

reina María Teresa de Austria abandonó casi todos los rasgos de la moda española al atravesar las fronteras de su tierra natal, aunque no fue igual la situación que conocieron las soberanas María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo en la corte española. Estas dos últimas reinas tenían prendas realizadas con materiales y diseños franceses. De hecho, fueron bastantes las ocasiones en las que se vio modificada su forma de vestir para adaptarla tanto a la moda española como a la gala, dado que esta última tuvo una buena acogida en el territorio español a finales de siglo.

La llegada a la corte de María Luisa de Orleans y de su guardarropa y sastre Claudio Bretón facilitó la difusión de la moda francesa en la corte de Carlos II. En el inventario de sus bienes se citan algunos modelos de vestidos, piezas de reforzado, cofias, sombreros y guantes de Francia o al estilo francés, entre otras piezas de su indumentaria<sup>149</sup>. Incluso en algunas ocasiones también el rey español llegó a adoptar la vestimenta de inspiración extranjera, pero con el regreso de su madre a la corte española, tras la muerte de su hermanastro don Juan José de Austria, decidió distanciarse por unos años de la moda francesa, tan admirada por su esposa<sup>150</sup>.

Los enviados de Francia también colaboraron en la difusión de la moda gala en el país vecino. Siguiendo los pasos de María Luisa de Orleans, la segunda esposa de Carlos II también adaptó su vestuario a la moda francesa. En la correspondencia del 6 de abril del año 1698, del embajador de Luis XIV en España, el marqués d'Harcourt escribe sobre un encargo que recibió en Madrid de parte de la reina española. En su carta pide que le entreguen desde Francia siete u ocho lazos de color rosa de diferentes largos y varias pelucas cortas a la española, ligeras para usar durante el verano<sup>151</sup>. Por otra carta del 11 de abril del mismo año, el marqués ofrece nuevos datos sobre las pelucas que la reina Mariana de Neoburgo le había encomendado. Así, según el mensajero, afirma haber recibido un documento con la medida de la cabeza de la reina y una muestra de su cabello



Fig. 15 Jacques Courtilleau, *Mariana de Neoburgo, reina de España*, 1700, óleo sobre lienzo, 224 x 125 cm. Palma de Mallorca, Comandancia General de Baleares (depósito del Museo Nacional del Prado, P005384)

l'audience et le roi même la portant, j'eusse été découvert, et eux non, ce qui ne m'eut été bienséant; l'autre, que j'en étais à cause de cela très agréables aux Espagnols, et que je témoignais porter le grand deuil de la mort du feu roi, ce qui n'eut pas paru ainsi, si j'eusse été habillé à notre mode».

149 AGP, Registros, 5269, fol. 46r: «Un bestido fondo en raso encarnado con flores de oro y plata escarchadas y guarnecidas de encajes grandes de oro y plata, traje de franzia Otro Vestido a la francesa de tela adamsada color de perla tejido de flores de oro a modo de la china con alamares de oro mangas y jubon sobrepuesto Otro bestido a la francesa fondo en raso Color de san Nicolas quajado de flores de Oro y plata escarchado Otro Vestido Usado de tela azul Oro y plata con flores escarchadas a la franzesa»; y fol. 49v: «Seis sombreros de Castor a la francesa los tres de ellos blancos y los tres negros guarnecidos con sus galonzillos de plata y oro».

150 Gabriel Maura Gamazo, duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Aguilar, 1990, p. 292: «Dio ejemplo la Corte, porque, después de muerto Don Juan y reintegrada a Madrid Doña Mariana, se desterraron las modas de Francia [...] Carlos II abandonó la peluca, y hasta transigió de nuevo con la mortificante golilla».

151 AAE, Correspondance Politique, Espagne, 78, fol. 239: «en vous renvoyant ce courrier monsieur la reyne m'a fait demander par M<sup>r</sup> la connestable sept ou huit pieces de ce ruban couleur de rose que ie vous supplie de menvoyer par le premier courrier que vous me depescherés de toutes sortes de largeur elle souhaite aussy des perruques courtes a lespagnolle fort legeres pour lesté et quelle desire avec impatience. Le blond est du plus blond comme ie seray fort aise dentrer en quelque commerce avec elle ie vous prie de nous satisfaire l'un et l'autre».

para obtener de Francia suficiente cantidad para que su peluquero ordinario realizase dos pelucas<sup>152</sup>. Durante los últimos años de la centuria se volvieron a emplear pelucas como las que se utilizaban en la corte francesa desde hacía varias décadas. No es de extrañar que varios de sus retratos áulicos de factura extranjera dejen constancia de esta influencia gala. Así, en algunas obras de pintores extranjeros ejecutadas antes del exilio de la reina Mariana de Neoburgo, la soberana aparece representada con una peluca y vestimenta de estilo francés. No solo en la pintura del artista Jan van Kessel II (1654-h. 1708) de colección particular la reina es mostrada con una peluca blanca de aire francés. La adaptación de la imagen de la segunda esposa de Carlos II a la moda del país vecino también quedó plasmada en los retratos realizados y atribuidos a Jacques Courtilleau (doc. 1697-1713) [fig. 15]. En la obra del Museo del Prado que firmó el pintor en el año 1700, la reina española es presentada con la peluca *infolio*, un vestido inspirado en la moda gala y un collar de perlas que recibió del Delfín de Francia<sup>153</sup>.

#### EXÓTICA

Fueron frecuentes las alusiones que hicieron los viajeros franceses a los productos exóticos y las piezas españolas más curiosas que sobresalían por la rareza de sus materiales<sup>154</sup>. A lo largo de los años del reinado de la infanta María Teresa de Austria en el país gallo, se llevaron a cabo algunos envíos desde la casa real española con destino a la corte parisina de productos que no eran tan abundantes en el territorio francés. El consumo de estos se estaba empezando a difundir con mayor éxito en las cortes del continente europeo. Entre ellos destacan los bezoares, los corales, el ámbar gris y los cristales de roca que estaban presentes en los escaparates

<sup>152</sup> AAE, Correspondance Politique, Espagne, 78, fol. 250r: «Par la dernière lettre que j'ai eu l'honneur de vous écrire Monsieur, je vous ai prié de m'adresser quelques ajustements que la Reine desiroit, depuis ce tems là. Elle ma envoyee par Madame la Connestable un papier cy joint qui est la mesure de sa teste, et une eschantillon de cheveux, dont Elle voudroit bien avoir la quantité necessaire pour faire faire icy deux perukes par son peruquier ordinaire».

<sup>153</sup> Gloria Martínez Leiva, «El exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo y la configuración de un nuevo retrato áulico», en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo (coords.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 219-256.

<sup>154</sup> Almudena Pérez de Tudela y Annemarie Jordan Gschwend, «Renaissance Menageries. Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe», en Karl A. E. Enekel y Paul J. Smith (eds.), *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leiden, Brill, 2007, II, pp. 419-447.



Fig. 16 Taller de Mozin y manufactura de los Gobelinos según diseño de Charles Le Brun, *Los Meses o las Casas Reales: Julio*, Vincennes, último cuarto del siglo XVII, lana, seda, hilo de oro, bajo lizo. París, Mobilier national, GMTT 112/4

españoles<sup>155</sup>. Dentro de los presentes que se enviaban con mayor frecuencia desde la Península a la corte parisina se encontraban también el tabaco o el café, que llevaron embajadores como el conde de Rebenac al regresar a su país en 1689<sup>156</sup>, o el chocolate, que recibieron tanto los miembros del cuerpo diplomático como los reyes franceses y la familia de Orleans de parte de la casa real española<sup>157</sup>. El chocolate, que fue empleado como regalo de lujo en abundantes situaciones para los miembros del país vecino, actuó como presente sobre todo durante las primeras décadas de la segunda mitad de la centuria, más que en los últimos años del siglo XVII. Con el paso de los años, este producto de elevado coste, a cuya compra solo podía acceder la realeza y una parte de la aristocracia, conoció una mayor difusión en Francia, ya que el comercio con la Martinica facilitó su distribución en el territorio galo<sup>158</sup>. No obstante, aún a finales de siglo se seguía utilizando como presente destinado a los miembros del país limítrofe. El 25 de febrero de 1698 la correspondencia diplomática francesa afirma que el marqués de Harcourt recibió como obsequio chocolate<sup>159</sup>. Sobre estos productos que comenzaron a tener una mayor difusión en Francia se llegaron a publicar incluso varios tratados en los años 1669 y 1687, en algunos de los cuales se mencionaban sus poderes curativos<sup>160</sup>. La reina María Teresa de Austria recibió en varias ocasiones chocolate de parte de su familia española. Esta reina ayudó a difundir el producto en la corte parisina. Prueba del éxito que el chocolate alcanzó en las reuniones cortesanas es la crónica del *Mercurie galant* del 27 de agosto año 1698, que relata la celebración que se llevó a cabo en Saint Cloud para celebrar el bautizo de Mademoiselle de Chartres. A este evento acudieron el rey Luis XIV y otros miembros de la realeza. En ella, los asistentes recibieron bebidas como el té, el café y el chocolate<sup>161</sup>. No solo fueron

adquiridos los productos que tanto interés despertaban allende los Pirineos, sino también los recipientes de diversa tipología para consumirlos, como las tabaqueras o las jícaras para el chocolate. Por ejemplo, el cardenal Mazarino poseía varios barreños y jarros bermejos provenientes de España<sup>162</sup>.

En varias ocasiones también se introdujeron en el territorio francés a través de España algunos animales menos comunes en el continente europeo, como los micos y los papagayos<sup>163</sup>. Todos estos animales raros fueron conocidos a través de las expediciones promovidas por Luis XIV y mediante las publicaciones de la época. Otros fueron introducidos como presentes en la corte francesa. Estos tipos de animales pasaron a ser acogidos en las propiedades reales como la Ménagerie, en los jardines de Versalles. Algunos de estos animales que despertaron enorme admiración llegaron a ser representados en las artes decorativas de la época. Prueba del impacto que tuvieron los pavos reales, los loros y otros ejemplares curiosos en la sociedad del *Grand Siècle* son los tapices de la manufactura real de los Gobelinos que los tomaron como modelo. Un ejemplo de ello son el tapiz del castillo de Vincennes del taller de Mozin, anterior a 1683 [fig. 16], o el de la vista de Fontainebleau del taller de Jean de la Croix o de Jean-Baptiste Mozin, realizado entre 1682 y 1685<sup>164</sup>.

Entre los productos más apreciados que atravesaban las lindes de ambas naciones se hallaban otros objetos lujosos, como las cajas con agua de olor y los búcaros que recibió la reina de Francia de parte de su tía Mariana de Austria en 1662<sup>165</sup>, las cajas de azahar y los guantes de ámbar, que le enviaron igualmente a la infanta española en 1663. También obsequiaron a los Reyes Cristianísimos con guantes de ámbar y otros objetos perfumados tras el fallecimiento de la reina madre Ana de Austria, en el año 1666<sup>166</sup> y tras la muerte de la princesa María Teresa de Borbón, en el año 1672<sup>167</sup>.

155 Barrassar 1998, p. 893: «Ce que j'ai trouvé de plus beau, ce sont des *escapartes*: c'est une espèce de petit cabinet fermé d'une grande glace, et rempli de tout ce qu'on se peut figurer de plus rare, soit en ambre gris, porcelaines, cristal de roche, pierre de bézoard, branches de corail, nacre de perles, filigrane d'or, et mille autres choses de prix».

156 AHN, Consejos, Libro 638, fols. 29r-29v: «s'aved que habiendo tenido el Conde de Rebenac embajador del Rey cristianísimo en esta Corte su Audiencia de despedida y estando próximo a volverse a Francia he resuelto [...] pueda sacar destes dichos mis reynos [...] Cien libras de chocolate. Otras ciento de tabaco de polvo: y café [...] fecha en Madrid a 24 de Marzo de 1689».

157 AHN, Consejos, Libro 637, fol. 172v: «s'aved que Don Luis Desnos caballero del Rey cristianísimo vuelve a aquel Reyno y llevar seis caballos y diez arrovas y media de chocolate para el Duque de Orleans; [...] fecha el Buen Retiro a 3 de Henero de 1680».

158 Bimbenet-Privat 2002, II, p. 167: «Jusqu'aux années 1670 en effet, le chocolat d'Amérique arrive via l'Espagne et au prix fort, mais l'introduction massive de la culture du cacao en Martinique inverse bientôt les circuits commerciaux: en 1694, les Français s'enorgueillissent même d'exporter le chocolat de leurs îles jusqu'en Espagne via le port de Bayonne».

159 AAE, Correspondances politiques, Espagne, 78, fol. 109r.

160 BNF, Manuscrits Clairambault, 491, fols. 34v y 36r: se menciona un tratado sobre el chocolate y un discurso sobre el tabaco. En la segunda mitad de la centuria también publicó Nicolas de Blegny un tratado sobre todos estos productos exóticos: *Le Bon Usage du thé, du café et du chocolat pour la préservation et pour la guérison des maladies*, París, 1687.

161 *Mercurie galant* (agosto de 1698), pp. 268 y 269.

162 Bimbenet-Privat 2002, II, p. 134.

163 AHN, Consejos, Libro 638, fols. 26v-27r: «s'aved que el Decreto por decreto mio señalado de mi Real mano he tenido por bien de dar licencia como por la presente la concedo a Madama Barthol y para que pueda salir de estos mis Reynos [...] y llevar a Francia [...] diferentes reliquias un papagayo y un mico [...] fecha en Buen Retiro a 25 de febrero de 1689».

164 Jean Vittet y Arnaud Brejon de Lavergnée *La collection de tapisseries de Louis XIV*, Dijon, Fatou, 2010.

165 AGS, Libro 369, fols. 342v-343r: «que la Serenísima Reyna mi muy cara y muy amada muger embia a Paris con Don Diego Longarde de Ribera a la cristianísima Reyna de Francia mi hija ocho cajas con aguas de olor y unos bucaros y tres cajones de chocolate [...] Madrid a 11 de julio de 1662 firmada de su Magestad y refrendada de Martin de Villela su secretario».

La flora de los Reales Sitios franceses fue seleccionada cuidadosamente para mostrar la capacidad del monarca francés de adquirir los más curiosos ejemplares para embellecer sus jardines. A lo largo de la segunda mitad de la centuria fueron muchas las especies españolas que se conocieron y se difundieron en el país galo. A ello contribuyó el arbolista de Luis XIV, Tournefort<sup>168</sup>, que fue enviado a las islas Canarias para encontrar plantas exóticas<sup>169</sup>, lo que refleja el interés del soberano galo por la flora más singular de tierras alejadas de Francia.

Fueron varias las ocasiones en las que se encomendó la compra de plantas que se hallaban de manera más abundante en la Península ibérica. De hecho, el ministro Colbert encargó al intendente de marina de Marsella a principios de la década de los años setenta que le enviara nardos, jazmines y narcisos<sup>170</sup>. Los jazmines y los naranjos de España fueron empleados en muchos de los jardines franceses del ámbito cortesano. Así, aparecen en las cuentas de la Corona alusiones a varios pagos realizados por la compra de miles de jazmines<sup>171</sup> y naranjos de España<sup>172</sup>, como los adquiridos para Saint Germain, las Tullerías<sup>173</sup> y el Trianon<sup>174</sup>, entre otros sitios reales. Igualmente, dentro del inventario de bienes de la marquesa de Guisa, se mencionan jazmines del mismo origen.

## LIBROS

Son escasas las alusiones que se hacen a los libros que pasaron la frontera pirenaica y en la mayoría de los casos no hay constancia de qué obras fueron las que recibía la familia real en estos intercambios. Entre las que fueron destinadas a la reina María Teresa de Austria se encuentran varios

libros que le envió el confesor del Rey Católico en el año 1663<sup>175</sup>. Las fuentes documentales también afirman que la reina María Luisa de Orleans llegó a tener varios libros de encuadernación y lengua francesa<sup>176</sup>. Además de aquellos a los que se hace referencia en los bienes de la reina, también en el inventario de las alhajas de la Corona realizado tras la muerte de Carlos II se describe un libro de Horas de Nuestra Señora, impreso en la capital francesa con estampas coloreadas encuadernadas con oro, lapislázuli, diamantes y dos soles que podrían aludir al tío de la reina española, el Rey Sol, o bien al dominio universal de la monarquía católica<sup>177</sup>.

## CONCLUSIÓN

A pesar de los constantes episodios de enemistad que se sucedieron a lo largo del siglo XVII entre las dos naciones, en algunos períodos concretos la atracción por la cultura española, que en la centuria posterior aumentó considerablemente en Francia, determinó la necesidad de los franceses por acercarse a la literatura, las costumbres e incluso algunos alimentos consumidos en España. Tanto las obras de arte como otros objetos preciados que estaban comenzando a ser poco a poco difundidos en el territorio europeo reflejan los intereses que tenían las cortes parisina y madrileña por conocer la cultura del país vecino. La indumentaria, el mobiliario, las piezas de joyería y otros objetos de lujo, que viajaron entre los dos países, facilitaron la difusión de los gustos y las modas españolas y francesas en el extranjero. Estos intercambios permiten del mismo modo esclarecer las complejas relaciones que mantuvieron los miembros de las élites de cada nación en una etapa política tan convulsa.

<sup>166</sup> *Ibidem*, fols. 402v-403r: «saved que el Marques que de Santillan va a Francia a dar en mi nombre el pésame a los Reyes Cristianisimos de la muerte de la Reyna Cristianisima madre mi tia y lleva noventa y tres marcos y siete ochavas de plata labrada de servicio nueve arovas de chocolate ciento y cinquenta pares de guantes de ambar [...] fecha en Madrid a cinco de marzo de 1666».

<sup>167</sup> AHN, Consejos, Libro 637, fol. 58v: «saved que Don Baltasar de Fuenmayor a quien havemos nombrado para yr a Francia a dar el Pesame a los Reyes cristianisimos y a la muerte de su hija lleva tres cajones de chocolate quatro, vaulillas de cosas de olor quatro maletas con ropa usada y [...] fecha en Madrid a 23 de Abril a 1672».

<sup>168</sup> Antoine Schnapper, *Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. I. Le géant, la licorne et la tulipe*, París, Flammarion, 1988.

<sup>169</sup> AHN, Consejos, Libro 638, fols. 23v-24r: «he tenido por bien dar licencia como por la presente la concedo a Juan de Tournefort Arbolista del Rey christianisimo para que pueda pasar a las Yslas de Canaria a buscar plantas esquisitas sin que se le ponga embarazo en ello y assi os mando que luego que esta mi cedula os sea mostrada le dejeis y consintais para por qual quiera de estos puertos y pasos que ay para las dichas Yslas sin ponerle como dicho es embarazo alguno sin embargo de qualquier prohibición o vedamiento que aya en contrario [...] fecha en San Lorenzo a 14 de Noviembre de 1688».

<sup>170</sup> Ian Thompson, *Los jardines del Rey Sol*, Barcelona, Belacqua, 2006, p. 223.

<sup>171</sup> M. Jules Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, París, Imprimerie nationale, 1881-1901, I (1881), p. 247: «14 mars: à Joseph Marsano, pour le payement de cent orangers et quatre cents jasmins d'Espagne qu'il a vendus au Roy».

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 501: «à Jean Colin, pour remboursement de pareille somme qu'il a payée pour l'achat de 2450 jasmins d'Espagne pour lad. pépinière».

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 105: «600 jasmin d'Espagne, qui ont esté envoyez, partie à Saint-Germain et l'autre aux Thuilleries».

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 422: «pour soixante jasmins d'Espagne fournis à Trianon».

<sup>175</sup> AGS Libro 369, fol. 356v: «saved, que habiendo venido a esta corte Luis Baromeau de nación francés encomendado de la Reyna Cristianisima mi hija se vuelve y lleva a aquel reyno [...] 3 libros que embía mi confessor a la Reyna Cristianisima [...] Madrid a 5 de septiembre de 1663 firmada de su Magestad».

<sup>176</sup> AGP, Registros, 5269, fols. 201-20v: «Una Alazena q esta en el Camarin Con algunos Cuerpos de libros de diferentes tamaños encuadernados de [...] Francia Y los dhos libros están en lengua francesa».

<sup>177</sup> Fernández Baytón 1975-1985, I (1975), pp. 193 y 194: «Unas Oras de nuestra Señora en papel ympresas en París Con algunas esttampas Coloradas guarnezidas de oro esmaltado de Berde Blanco y Rojo y dos piedras de lapislázuli y enzima dos Soles de oro Con doze Diamanttes tasado todo por los dichos Contrastte y plattero en Cien ducados de plata».



# UNA OBRA DESCONOCIDA DE CORNELIS SCHUT EL JOVEN EN LAS COLECCIONES DE CARLOS IV COMO REY

CARMEN GARCÍA-FRÍAS CHECA  
PATRIMONIO NACIONAL

Desde su época de príncipe, Carlos IV tuvo una gran afición por coleccionar pintura, lo que se tradujo en la incorporación de un número increíble de piezas pictóricas para la colección real, en la que tuvieron cabida una gran variedad de autores, escuelas y períodos<sup>1</sup>. A partir de 1804 la atención del rey se centró en decorar la recién terminada Real Casa del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez con un conjunto importantísimo de cuadros, tanto de maestros antiguos como de artistas contemporáneos<sup>2</sup>. En 1807 creció de forma precipitada el número de adquisiciones pictóricas, incorporándose al palacete cuarenta y seis pinturas procedentes de la testamentaría de Nicolás de Vargas<sup>3</sup>, otras diez

de la colección de Juan José Escolar<sup>4</sup> y, sobre todo, las ciento cincuenta y seis que se compraron al dorador real Andrés del Peral<sup>5</sup>. La muerte en ese mismo año del gran coleccionista y bibliófilo Francisco de Bruna y Ahumada (1719-1807) [fig. 2] permitió la realización de nuevas compras dentro de sus variadas colecciones artísticas<sup>6</sup>. Carlos IV tuvo la oportunidad de poder conocerlas durante su visita a la ciudad de Sevilla en 1796, ya que Bruna vivía en una de las casas anexas al Real Alcázar, concretamente en el n.º 11 del Patio de Banderas, por su cargo como teniente de alcaide del mismo, residencia en la que se aposentaron los reyes, su familia y la comitiva real que le acompañaba<sup>7</sup>.

- 1 Julián Zarco Cuevas, «Cuadros reunidos por Carlos IV siendo príncipe en su Casa de Campo de El Escorial», *Religión y Cultura*, XXV, 75 (1934), pp. 382-419; Arturo Perera, «Carlos IV. "Mecenas" y coleccionista de obras de arte», *Arte Español*, XXII, 2 (1958), pp. 8-35; Juan José Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979; Juan José Luna, *Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas*, discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores, Madrid, Real Academia de Doctores de España, 1992; Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *La Casita del Príncipe de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional e Iberdrola (*Cuadernos de Restauración de Iberdrola*, XII), 2006; José Luis Sancho, «Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de sus majestades». Las artes en la corte de Carlos IV», en Javier Jordán de Urríes y José Luis Sancho (coms.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 23 de abril al 19 de julio de 2009], Madrid, Patrimonio Nacional y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 15-52; Javier Jordán de Urríes y de la Colina, «El gusto de Carlos IV en sus casas de campo», *ibidem*, 2009a, pp. 53-74; Diana Urriagli Serrano, *Las colecciones de pinturas de Carlos IV en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2012; y Carmen García-Frías, «Los Borbones españoles y sus colecciones pictóricas del Seicento italiano», en Gonzalo Redín Michaus (ed.), *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 7 de junio al 16 de octubre de 2016], Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, pp. 86-105.
- 2 El inventario de la Casa del Labrador, posiblemente realizado en 1808, en Madrid, Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Reinados, Fernando VII, caja 356, exp. 3, publicado en Urriagli 2012, pp. 441-466.

- 3 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 168, transcrita en Urriagli 2012, p. 485, doc. 11.
- 4 *Ibidem*, p. 491, doc. 13.
- 5 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 169, transcrito en Bertha Núñez, Zacarías González Velázquez (1763-1834), Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, pp. 386-388, doc. 84; Jordán de Urríes 2009b, p. 117; y Urriagli 2012, pp. 131 y 485-490, doc. 12.
- 6 Antonio Ponz (*Viage de España, o Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 18 vols., Madrid, Joaquín Ibarra, 1772-1794 (1.ª ed.), IX (1777), Carta última [IX], párr. 10, p. 274) ensalza su magnífico y variado coleccionismo, calificando de «competente» su colección de pinturas y de dibujos originales, «de los más célebres profesores que han florecido en Sevilla». Además de pinturas (Urriagli 2012, pp. 133-134), Carlos IV también adquirió en 1807 225 impresos y 35 manuscritos para la Real Biblioteca Particular del Rey en el Palacio Nuevo de Madrid; véase «Libros de la librería del señor Bruna que pidió la Real Biblioteca», *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, VII, 25 (abril-junio, 2001). El listado de los «Libros que toma S. M.», en Joaquín Romero Murube, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1965, pp. 97-111.
- 7 Una semblanza de Bruna, en Romero Murube 1965, pp. 11-18. Ocupó el cargo de teniente de alcaide durante más de cuarenta años, desde 1765 hasta su muerte, además de ser oidor decano de la Real Audiencia

Fig. 1 Cornelis Schut el Joven, *La visión de la cruz ante san José y el Niño* (detalle de fig. 3)



Fig. 2 Anónimo español, *Retrato de don Francisco Bruna y Ahumada*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

Al final, Carlos IV adquirió por 9960 reales treinta y una pinturas de la colección de Bruna, a las que se añadieron otras once más que serían regaladas por el sobrino y uno de los herederos del coleccionista, Luis Meléndez y Bruna<sup>8</sup>. Del análisis cualitativo de dichas obras se puede ver el interés del rey por conseguir casi exclusivamente pinturas de género de carácter decorativo, como había sido habitual en las compras anteriores para dicho palacete o para la casa de campo de San Lorenzo de El Escorial. Además de una tabla con «varias figuras corriendo patines, por el Brughel», se señalan perspectivas anónimas o atribuidas a «Bibierna», paisajes, batallas o bambochadas de escuela flamenca, una de estas últimas atribuida a David Teniers el Joven (1610-1690), así como dos retratos de caballeros, uno «de un hombre desconocido, vestido de gollilla» atribuido a Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y otro a Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685), así como una única pieza religiosa. Esta era un «Sn. José sentado con varios angeles que presentan la cruz al Niño Dios», con atribución a «Cornelio Escut» y valorado en la elevada cifra

de Sevilla, académico de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, miembro del Consejo de Hacienda y del Consejo de Castilla y, sobre todo, importantísimo coleccionista arqueológico, numismático, pictórico y bibliófilo, llegando a reunir unos 3500 volúmenes muy selectos. También consiguió la protección regia de Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1771, para la que consiguió como sede la casa n.º 54 perteneciente al Real Alcázar cuatro años después. 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, pp. XXI-XXII) también indica como «al gabinete del señor Bruna [...] concurren todos los viageros a celebrar sus pinturas, sus diseños, baxos relieves, vasos etruscos, y otras antiguallas, armería, historia natural, libros rarísimos y costosas preciosidades».

<sup>8</sup> AGP, Sección Administrativa, leg. 39, exp. 1/4, *Nota de las pinturas elejidas por S. M. el Rey N. Sr. de las remitidas de Sevilla, con sus números, medidas, asuntos, autores y precios. Octubre de 1807*. En dicho expediente también aparece otra *Lista de las Pinturas que ha eligido S. M.*, en la que se recoge un mayor número de cuadros —cuarenta y dos—, con una valoración de 16 990 reales, publicada en Urriagli 2012, pp. 492-494, doc. 14. Pero, como se indica en una notificación de 23 de octubre de 1807 de dicho expediente, el rey solo pagaría las treinta y una pinturas que aparecen en la *Nota*, mientras que el resto «deben entenderse regaladas a S. M. por Dn. Luis Meléndez y Bruna», sobrino y representante de la viuda Mariana Villalón y de otros herederos de Bruna, por todos los favores recibidos del rey. En este expediente también se encuentra la *Lista de las pinturas que se han encontrado en las*

*Casas Mortuorias del Excmo. Sr. D. Francisco de Bruna*, publicada en Romero Murube 1965, en la que se recogen todas las obras pictóricas de su colección.

<sup>9</sup> AGP, Sección Administrativa, leg. 39, exp. 1/4, *Nota de las pinturas elejidas...*: «35. Dos barras y dos tercias de alto y dos de ancho, Sn. José sentado con varios angeles que presentan la cruz al Niño Dios, por Cornelio Escut, en ochocientos rls.».

<sup>10</sup> Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* (1724), Madrid, Aguilar, 1988, pp. 342-343; Ceán 1800, IV, pp. 359-360; José Gestoso y Pérez, «Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent a Séville depuis le XVI<sup>me</sup> siècle jusqu'à la fin du XVII<sup>me</sup> siècle», *Les arts anciens de Flandre*, IV (1912), pp. 31-188 (pp. 142-143); Diego Angulo, *Murillo y su escuela en colecciones particulares* [cat. exp. Sevilla, Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, del 10 al 26 de marzo de 1975], Sevilla, Caja de Ahorros de San Fernando, 1975, p. 15; Duncan T. Kinkead, «Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo», *Archivo Hispalense*, LXIV, 195 (1981), pp. 37-52; Agustín Clavijo García, «Obras inéditas de Cornelio Schut († 1686) en colecciones particulares malagueñas», *Boletín de Arte, Universidad de Málaga*, 3 (1982), pp. 93-108; Matías Díaz Padrón, «Tres pinturas de Cornelio Schut el Joven en colecciones madrileñas», *Archivo Hispalense*, LXX, 214 (1987), pp. 205-210; Lorenzo Alonso de la Sierra y Fernando Quiles, «Nuevas obras de Cornelio Schut el Joven», *Norba-Arte*, XVIII-XIX (1998-1999), pp. 83-105; Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 2003, pp. 462-465; Fernando Quiles, «Cornelio Schut el Mozo, un retratista en la Sevilla del Barroco», *Goya*, 325 (2008), pp. 299-311.

de 800 reales<sup>9</sup>. No era extraño que don Francisco de Bruna tuviera en su colección un cuadro del pintor de origen flamenco, asentado en Sevilla con anterioridad a 1653, Cornelis Schut el Joven (Amberes, h. 1629-Sevilla, 1685)<sup>10</sup>, ya que su estilo entre el murillismo y lo flamenco podría resultar de un enorme atractivo tanto para el coleccionista como para su comprador, Carlos IV, cuya afición por la pintura de Murillo o por todo lo relacionado con lo murillesco es bien conocida<sup>11</sup>.

Según Ceán, Bruna también poseía un retrato de su padre, Andrés López de Bruna, realizado por Schut, pero parece bastante improbable que el representado fuera el dicho López de Bruna, ya que este había nacido en 1683, dos años antes de la muerte del pintor. Ello no es óbice para que la obra no estuviera en la producción del artista. Ceán era un buen conocedor de la grafía de Schut, al obrar en su poder «algunos dibujos suyos a la pluma y manchados con tinta de china» que a su parecer «se equivocan con los de Murillo»<sup>12</sup>. Pero resulta curioso que Ceán, que parece dominar la colección de Bruna, según indica en su Introducción al *Diccionario*, no destacara luego en su reseña sobre el artista más que una sola pintura de Schut: «una Concepción del tamaño del natural, colocada en un retablo, que está en el hueco de la puerta de Carmona»<sup>13</sup> en Sevilla.

La descripción tan precisa del mencionado *San José con el Niño*, con sus medidas exactas y acertada atribución artística, en el asiento del documento de compra de 1807 y su inmediata localización con la misma reseña y con el número 289 en el inventario de la Real Casa del Labrador de Aranjuez de 1808<sup>14</sup>, nos ha permitido identificarlo con *La visión de la cruz ante san José y el Niño* de Cornelis Schut el Joven, que se conserva en las colecciones pictóricas de

Patrimonio Nacional [fig. 3], pudiéndose considerar como una nueva aportación al catálogo del pintor flamenco. El número 289 sigue figurando inscrito sobre el ángulo inferior derecho de su superficie pictórica, y ello ha sido fundamental para reconocerlo en los sucesivos inventarios del Palacio Real de Aranjuez a lo largo del siglo XIX, ya que las distintas atribuciones a Cornelio Escut (1807), a Cornelio Excuti (1808) o a Murillo (1818) habían impedido hasta el momento su identificación dentro de la colección reunida por Carlos IV en la Real Casa del Labrador<sup>15</sup>.

Los trabajos de la Real Casa del Labrador tuvieron que interrumpirse de inmediato, tras la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII el 19 de marzo de 1808 por los desórdenes del Motín de Aranjuez, produciéndose de forma muy rápida el traslado de la mayor parte de las pinturas al Palacio Real de Aranjuez, ya que este parecía ofrecer mayores garantías de seguridad<sup>16</sup>. El inventario de dicho palacio real del año 1812 nos da ya cuenta de la presencia de todas estas pinturas, sin especificarnos si estaban o no empaquetadas para ser enviadas a los reyes padres en su exilio, como se expresa en algunas fuentes documentales, sino que únicamente se indica el lugar exacto de su ubicación. Y de esta forma «un Sn. José con el Niño», sin atribución, pero con el «nº 289», se localiza en la 1.ª Pieza del Taller del Rey<sup>17</sup>. Una vez terminada la Guerra de Independencia, el conserje y aposentador del Palacio Real de Aranjuez, Casimiro Bonavía, daba cuenta el 12 de enero de 1813 al secretario de Gracia y mayordomo mayor del rey, el duque de San Carlos, de su sorpresa al ver que «todos los reales cuartos [estaban] puestos completamente sin faltarles nada, con muebles, pinturas, colgaduras, cortinas»<sup>18</sup>. Y refiriéndose en concreto a las pinturas indicaba:

11 Carlos IV llegó a adquirir a lo largo de su reinado un total de veintinueve cuadros de Murillo, y durante su jornada en Sevilla de 1796 compró la pareja de cuadros formada por el *Martirio de san Andrés* (Madrid, Museo Nacional del Prado, P000982; h. 1675-1682, óleo sobre lienzo, 123 x 162 cm) y la *Conversión de san Pablo* (Madrid, Museo Nacional del Prado, P000984; h. 1675-1682, óleo sobre lienzo, 125 x 169 cm). Para el tema, véase Urriagli 2012, pp. 194-202. Ponz (1772-1794, IX (1777), Carta última [IX], párr. 31, p. 288) y Ceán (1800, II, p. 64) se hacen eco de algunas de estas compras de pinturas de Murillo y su destino a la Casita del Príncipe de San Lorenzo de El Escorial.

12 Ceán 1800, IV, p. 360. Alfonso E. Pérez Sánchez (*Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Madrid, s. n., 1969, pp. 32 y 48-49, núms. 317, 322, 433, 343, 435 y 436) señaló que los seis dibujos de Schut de la colección de Gaspar Melchor de Jovellanos procedían de la colección de Ceán.

13 Ceán 1800, IV, p. 360.

14 AGP, Reinados, Fernando VII, caja 356, exp. 3, *Casa titulada del Labrador en el Rl. Sitio de Aranjuez*, redactado por Felipe Martínez de Viergol, 1808,

publicado en Urriagli 2012, pp. 441-466. En la página 458 aparece el *San José con el Niño*, apreciándose una revalorización económica de 400 reales, con respecto al año anterior en su precio de compra.

15 De las Colecciones Reales también procede un pequeño *Cristo atado a la columna*, atribuido recientemente a Cornelis Schut el Joven, tras las anteriores adscripciones a Murillo y Alonso Cano (1601-1667), hoy en Madrid, Museo Nacional del Prado, P000628; h. 1665, óleo sobre lienzo, 41,5 x 27,2 cm.

16 AGP, Administraciones Patrimoniales, Aranjuez, caja 14279, 23 de marzo de 1808, transcrito en Junquera 1979, pp. 143 y 160, notas 165 y 166; y en Ángel Ortiz Córdoba, *Aldea, sitio, pueblo. Aranjuez, 1750-1841*, Madrid, Doce Calles, 1992, p. 213. Para el tema, Jordán de Urríes 2009b, pp. 121 y 237, nota 479.

17 AGP, Administraciones Patrimoniales, Aranjuez, caja 14286, *Inventario de los muebles existentes en el Rl. Palacio. 1812*, y el cuadro en el fol. 18(2).

18 AGP, Reinados, Fernando VII, caja 318/11, *Relación que expresa el estado del Real Palacio de Aranjuez por el aposentador del mismo, Casimiro Bonavía, al Secretario de Gracia*.

Solo hay variación en algunas piezas que han descolgado y llevado algunas pinturas, pero para esto han puesto otras tan buenas o mejores. También encontré bastantes descolgadas, las que inmediatamente hice recoger todas en una pieza, asegurándolas para quitarles de todo riesgo.<sup>19</sup>

El *San José con el Niño*, con su nueva atribución a Bartolomé Esteban Murillo, fue una de las pinturas seleccionadas en esta reorganización decorativa del palacio de Aranjuez, a la que alude Bonavía, situándose en la «7ª Pieza» del «Cuarto del Príncipe»<sup>20</sup>. Allí figura junto a otras piezas de la colección formada por Carlos IV como rey, tan interesantes como el *San Francisco confortado por un ángel músico* de Francisco Ribalta (1565-1628)<sup>21</sup> o el *San Francisco de Paula*, esta sí obra original de Murillo<sup>22</sup>. La asignación a Murillo no parecía extraña, dado que toda la obra de Schut está imbuida de la estética del maestro, y más esta, si cabe todavía. En 1853 el cuadro continúa en el citado palacio real, concretamente en la «Pieza nº 31», pero allí ya figura sin atribución, aunque registrado con el número 686 que lleva estampillado el cuadro sobre el reverso del bastidor<sup>23</sup>.

La devoción a san José se incrementó de forma inusitada cuando se produjo la proclamación de la fiesta del santo como día de precepto en 1611. Sus virtudes más destacadas —la pobreza, la castidad y la obediencia— le valieron ser tomado como ejemplo modélico por las órdenes monásticas del Carmelo, de San Francisco y de la Compañía de Jesús. Por influencia de esta última —los jesuitas—, la imagen de san José se integra al ciclo mariano, produciéndose la creación de nuevas fórmulas iconográficas. Sevilla se unió de forma muy entusiasta a esta exaltación josefina, y en 1621 se publica en la ciudad una *Salutación muy devota al glorioso Patriarca San Joseph* que se basaba en una curiosa versión del avemaría adaptada como «Ave Joseph». Todo este fervor trajo consigo que la

Fig. 3 Cornelis Schut el Joven, *La visión de la cruz ante san José y el Niño*, 1668, óleo sobre lienzo, 230 x 161,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10073798. Palacio Real de Aranjuez

representación de san José se hiciera muy popular en Sevilla, y en este marco de enardecimiento tan entusiasta se debe entender el encargo al pintor flamenco establecido en Sevilla, Cornelis Schut, de *La visión de la cruz ante san José y el Niño*, cuya importancia debe verse no solo por la concepción tan novedosa de la escena, sino también por la especial atención que se ha dado a diversos detalles matéricos de la obra, como la elección de una tela de mantelillo de muy buena calidad para soporte de la misma<sup>24</sup>.

La expulsión de los jesuitas en 1767 podría hacer pensar que algunas de sus pinturas, procedentes de la Casa Profesa, Iglesia y Colegio de San Hermenegildo, o de alguna otra institución de la dicha Compañía en Sevilla, pudieran haberse vendido al enajenarse sus bienes. Pero se desconoce cuál fue la suerte exacta de dichas obras, salvo la de aquellas que se trasladaron al Real Alcázar de la ciudad, que al decir de Antonio Ponz fueron las «del Refectorio y Claustro» de la Casa Profesa de los jesuitas «para servir en el Estudio de las Artes de Sevilla»<sup>25</sup> a los alumnos de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, que estaba instalada en dicho palacio real, y algunas de las cuales se incorporaron a las Colecciones Reales. Esta es la razón por la que Bruna conocía bien estas obras y pronunció algunas «oraciones» sobre varios de estos cuadros procedentes de la Casa Profesa de los jesuitas que estaban en el dicho Real Alcázar, como es el caso del *Cristo servido por los ángeles* recientemente reconocido como obra de Pablo de Céspedes (1538-1608)<sup>26</sup>.

Elegante en su actitud y con su correcto atuendo de túnica talar de color morado y manto terciado de tono ocre, san José se representa como un hombre maduro, siguiendo la tradición española bien implantada en el siglo XVII<sup>27</sup>.

19 AGP, Reinados, Fernando VII, caja 318/11.

20 AGP, Sección Administrativa, leg. 38, exp. 64, Aranjuez. *Inventario General de las Pinturas que existen en aquel Real Palacio*. 1818, fol. 21v, n.º 289.

21 Madrid, Museo Nacional del Prado, P001062: h. 1620, óleo sobre lienzo, 204 x 158 cm, pintada para los capuchinos de Valencia y adquirida por Carlos IV entre 1801 y 1802.

22 Madrid, Museo Nacional del Prado, P000991: h. 1670, óleo sobre lienzo, 111 x 83 cm. Procedía de la Casita del Príncipe de San Lorenzo de El Escorial.

23 AGP, Registros, n.º 773, *Inventario general del Real Palacio, Capilla, Casa del Labrador y edificios de aposentamiento del Rl. Sitio de Aranjuez*, 1853. Sobre uno de los cantos laterales aparece una pegatina con el número 1386, correspondiente al inventario del Palacio Real de El Pardo de 1980.

24 La trama del mantelillo puede apreciarse muy especialmente sobre el fondo del cielo, al haber sido expuesta a una mayor presión tras su forración con dos telas unidas en alguna restauración no registrada.

25 Ponz 1772-1794, IX (1777), Carta III, párr. 20, p. 87.

26 Benito Navarrete Prieto y Pedro Manuel Martínez Lara, «Cristo servido por los ángeles de Pablo de Céspedes y los orígenes del primer naturalismo», *Reales Sitios*, 202 (2015), pp. 34-51 (p. 39).

27 El teólogo contrarreformista flamenco Jan van der Meulen, más conocido como Johannes Molanus, fue uno de los primeros en abogar por esta teoría, en su *De picturis et imaginibus sacris*, publicado en Lovaina en 1570. Pero también Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 590) consideró que san José se debía representar «de poco más de treinta» porque «había de tener fuerzas para caminos y peregrinaciones y sustentar su familia con el trabajo de sus manos».



Con idea de resaltar su condición paterna lleva en su regazo al Niño Jesús, que con su mirada perdida hacia el cielo y sus brazos abiertos parece encontrarse en actitud de éxtasis para recibir la pesada cruz en la que será sacrificado y que le presenta un grupo de cinco angelitos en un espacio celestial abierto por un rompimiento de gloria. Schut no es ajeno a este tipo de representaciones que nos presagian la futura Pasión de Cristo, tan del gusto del mundo barroco, y en su producción se encuentran diversas escenas del *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, como la atribuida al pintor del Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>28</sup>. En esta ocasión, el santo no sujeta la vara florida, símbolo de su elección como esposo de la Virgen sobre los otros pretendientes y de su matrimonio virginal<sup>29</sup>, sino que la porta uno de los dos angelitos que se encuentran en pie a la derecha del santo. Las flores de la vara son blancas, pero no de lirios, sino de almendro, elemento muy característico de la escuela sevillana, ya que la flor del almendro fue la que surgió de la vara de Aarón, cuando este fue elegido como sucesor de Leví, queriendo destacar con ello los derechos de José como jefe de la casa de David y su potestad para traspasárselos a Jesús<sup>30</sup>.

La escena se desarrolla sobre un fondo de paisaje envuelto en una bruma vaporosa, que hace resaltar las nubes blanquecinas y la luz celestial dorada del cielo sobre las que se distinguen las suaves carnaciones de los ángeles y los vivos colores rosáceos y verdes de sus paños revoloteados. En contraste, las sombras y las especies arbóreas del lado izquierdo y las hierbas del suelo de primer término están efectuadas con un exceso de tonos oscuros, desacierto técnico propio del arte de Schut, que ya ha sido puesto de manifiesto por Gestoso y Díaz Padrón en otras obras del pintor<sup>31</sup>.

La fruta que habitualmente suele ofrecer el santo al Niño aquí se ha concretado en un bello bodegón en el suelo, compuesto de uvas, manzanas, ciruelas y cerezas, y que tendría justificada su presencia como referencia al papel de san José como sustentador de Jesús durante su infancia [fig. 4]. Las uvas están tratadas con especial cuidado y pueden aludir también al carácter prefigurativo de la Pasión de Cristo. Pero quizás simplemente el artista quería hacer alarde de su habilidad en la ejecución de bodegones, modalidad artística que como buen pintor de formación flamenca dominaba a la perfección, como así lo demuestran las dos naturalezas muertas de colección particular firmadas y fechadas en 1675<sup>32</sup>.

Fig. 4 Cornelis Schut el Joven, *La visión de la cruz ante san José y el Niño* (detalle de fig. 3)

En esta escena de san José con el Niño, Schut se siente especialmente atraído por las bellísimas creaciones josefinas de Murillo, llenas de afecto y de ternura, y que tanta influencia ejercieron sobre otros seguidores del artista en sus versiones del tema, como en Francisco Meneses Osorio (h. 1640-1721), Jerónimo de Bobadilla (h. 1636-1709), Juan Simón Gutiérrez (1634-1718) o Alonso Miguel de Tovar (1678-1752). El mismo Schut pudo influir de forma directa en la particular representación de *San José presentando al Niño a Dios Padre*, hoy conservada en la iglesia de Santo Domingo de Granada, que Diego García Melgarejo (1643-1724) realizó en 1699, ya que presenta idéntica actitud del Niño hacia el mundo celestial y los dos angelitos de primer término con la vara florida resultan también muy parecidos.

La actitud meditativa tan íntima de san José hacia su hijo o el tratamiento tan amable de las figuras infantiles de Jesús y de los angelitos provienen de Murillo, como también la utilización de esas gamas de color tan ricas en matices transparentes y vaporosos que se aprecian en la atmósfera dorada del rompimiento de gloria que envuelve a los angelitos, aunque en realidad esas valoraciones lumínicas provienen de la influencia de Pieter Paul Rubens (1577-1640) en toda la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVII. También es murillesca la idea de representar a san José y al Niño con todo ese cortejo angélico que irrumpe en el cielo, como se puede ver en los ejemplares sobre el asunto de Murillo del Museo Estatal del Hermitage de San Petersburgo<sup>33</sup> o de la Colección Várez Fisa<sup>34</sup>, o en las representaciones de otros santos, como en *La aparición del Niño a san Antonio de Padua* de la Catedral de Sevilla<sup>35</sup>. Los graciosos movimientos y audaces escorzos de los angelitos en una atmósfera celestial nos recuerdan a los conseguidos por Murillo en obras tan excepcionales como las realizadas entre 1664 y 1670 para el interior del arco que cobijaba el retablo de la iglesia del convento de San Agustín en Sevilla, hoy repartidas entre distintas colecciones tras su desmontaje en 1818.

28 Sevilla, Museo de Bellas Artes, CE0916P: 1675, óleo sobre lienzo, 60 x 85 cm.

29 Isaías, 11, 1: «Y saldrá una rama de la raíz de Jessé, y una flor saldrá de su raíz».

30 Números, 17, 21-24.

31 Gestoso 1912, p. 143; y Díaz Padrón 1987, p. 209.

32 Fueron dadas a conocer en Valdivieso 2003, p. 465.

33 San Petersburgo, Museo Estatal del Hermitage, GE 336: h. 1670, óleo sobre lienzo, 73 x 52 cm.

34 Colección Várez Fisa: h. 1655-1660, óleo sobre lienzo, 222 x 165 cm.

35 Catedral de Sevilla: 1656, óleo sobre lienzo, 560 x 369 cm.





Fig. 5 Cornelis Schut el Viejo, *La Circuncisión*, h. 1650, aguafuerte sobre papel, 349 x 499 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1944-1613.

Sin embargo, Schut se ha inspirado para la concepción general de la escena en una estampa de la *Circuncisión* ideada por su tío Cornelis Schut el Viejo (1597-1655)<sup>36</sup> [fig. 5], con el que posiblemente comenzó su formación artística, ya que a la Virgen y al Niño se le aparecen de forma muy parecida varios angelitos con los instrumentos de la Pasión. La posición arrobada del Niño en el regazo de su madre con los brazos abiertos para recibir la cruz, símbolo de su triunfo sobre la muerte, es prácticamente idéntica, así como el grupo infantil que soporta el madero.

La reciente restauración ha permitido recobrar la brillantez original del colorido y la sutileza de la atmósfera vaporosa que envuelve el fondo de la escena, que permanecían ocultas bajo una gruesa capa de suciedad y de barnices oxidados. Durante el proceso de limpieza también se ha desvelado la firma del pintor y su fecha de ejecución en 1668 —«Corn° Schutt Pincit et f. año de 1668»<sup>37</sup>—, sobre el perfil de la roca que sirve de asiento a la figura de San José [fig. 6]. Ello ha permitido confirmar su inclusión dentro de los años más fructíferos de su etapa de madurez artística, pudiéndose establecer una relación directa con

36 F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Vol. XXVI, *François Schillemans to Seuler*, ed. de Dieuwke de Hoop Scheffer y Karel G. Boon, Ámsterdam, Van Gendt & Co., 1982, p. 116, n.º 10.

37 Con doble «T» también firmó una de las versiones grabadas del retrato de sor Francisca Dorotea de 1683.

Fig. 6 Firma de Cornelis Schut el Joven en *La visión de la cruz ante san José y el Niño* (detalle de fig. 3)

obras coetáneas a la misma, como la *Huida a Egipto* de colección particular madrileña<sup>38</sup>, o como *Santa Teresa*<sup>39</sup> y *San Firmo* [fig. 7], que Schut realizó para la Catedral Vieja de Cádiz en 1668 y 1669, respectivamente, por encargo del obispo de la ciudad Alonso Vázquez de Toledo (1663-1672)<sup>40</sup> y que hoy se encuentran en la Catedral Nueva de dicha ciudad. En estos años centrales de la producción artística de Schut, ya se perciben unos rasgos muy característicos que definen su propio estilo, como lo demuestran los modelos para las figuras infantiles, a base de cabezas de forma oval y cuerpecitos muy rollizos, que son una clara derivación de los de Murillo, así como también el efecto lumínico que provoca el resplandor celestial dorado bajo el grupo de ángeles y que contrasta con el claroscuro en el que se recortan las figuras de los santos.

Sus dotes de gran dibujante, que le valieron estar comprometido en la fundación de la Academia de dibujo de Sevilla y en el desempeño de cargos, como el que disfrutaba de cónsul en el año de ejecución de la obra —1668—, quedan bien resaltadas en la firmeza con que están delineados los perfiles de las figuras y los detalles del paisaje. Se puede apreciar muy bien el dibujo en el desarrollo de la musculatura de los cuerpos infantiles, así como también en el pequeño arrepentimiento sobre el pie izquierdo del angelito con paño rojo revoloteado que sujeta la cruz, que fue corregido con la intención de conseguir un mejor escorzo. La especial sutileza del trazo y la delicadeza con que están realizadas las figuras infantiles permite ponerlas en relación con algunos de sus mejores diseños gráficos de esos años. En los

<sup>38</sup> Madrid, colección particular: 1668, óleo sobre lienzo, medidas desconocidas.

<sup>39</sup> Cádiz, Catedral Nueva: 1669, óleo sobre lienzo, 280 x 215 cm, aprox.

<sup>40</sup> Alonso de la Sierra y Quiles 1998-1999, pp. 88-95; el encargo del obispo comprendía otros santos, pero solo pueden considerarse originales estos dos. Otros dos más, *Santa Úrsula y las once mil vírgenes* y *San Modesto, Vito y Crescencia* parecen solo cercanos al estilo del pintor. Dentro del mecenazgo del obispo podría encontrarse también un *San José con el Niño*, que Adolfo de Castro (*Manual del viajero en Cádiz*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1859, p. 108) atribuye a Schut y que, procedente de la Catedral Vieja de Cádiz, hoy se encuentra en la Sacristía de la Nueva, pero, como indican estos autores, las divergencias con el estilo del pintor son claras.



Fig. 7 Cornelis Schut el Joven, *San Firmo*, 1668, óleo sobre lienzo, 280 x 215 cm, aprox. Cádiz, Catedral Nueva





Fig. 8 Cornelis Schut el Joven, *La aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua*, 1660-1670, lápiz negro, pluma, tinta parda y aguada parda sobre papel verjurado amarillento, 168 x 118 mm. Madrid, Colección Abelló, Álbum Alcubierre, fol. 68

Fig. 9 Cornelis Schut el Joven, *Escudo de armas de fray Alonso de Santo Tomás*, 1668, pluma, tinta gris, aguada parda y rastros de grafito sobre papel ahuesado, 217 x 169 mm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, inv. 38672



dibujos de *La aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua* del *Álbum Alcubierre*<sup>41</sup> [fig. 8] y del *Escudo de armas de fray Alonso de Santo Tomás* de 1668 de la Hamburger Kunsthalle<sup>42</sup> [fig. 9] se muestran unos buenos ejemplos de niños en la

gloria en muy diferentes posturas entre nubes, que encuentran sus paralelismos exactos en los angelitos que acompañan al *San José con el Niño* de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional.

41 Benito Navarrete y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la Colección Juan Abelló*, Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2009, pp. 122-123.

42 Fray Alonso Enríquez de Guzmán y Orozco (1631-1692), más conocido con el nombre dado tras su profesión en la orden de predicadores de la orden dominica, fray Alonso de Santo Tomás, era hijo ilegítimo de Felipe IV y de Constanza de Ribera y Orozco, dama de Isabel de Borbón. Véase

María Cruz de Carlos Varona, «Cornelis Schut III. Escudo de armas de Fray Alonso de Santo Tomás», en Jens Hoffmann-Samland (dir.), *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo* [cat. exp. Dallas, Meadows Museum, SMU, del 25 de mayo al 31 de agosto de 2014; Madrid, Museo Nacional del Prado, del 30 de octubre de 2014 al 8 de febrero de 2015], Madrid, Meadows Museum, Southern Methodist University, Museo Nacional del Prado y Hamburger Kunsthalle, 2014, pp. 243-244, n.º 147.



# DISEÑO DE UN TABURETE PARA LA SALA DE COMPAÑÍA EN LA CASA DEL LABRADOR DEL REAL SITIO DE ARANJUEZ

PILAR BENITO GARCÍA Y AMAYA HERRERO DE JÁUREGUI<sup>1</sup>  
PATRIMONIO NACIONAL

Desde finales de 1802 y durante algo más de un año, el propietario de la Real Fábrica de Tejidos de Seda de Miquel, Gay y Cía, de Valencia, Juan Antonio Miquel, estuvo presentando a Carlos IV una serie de tejidos y bordados que, por su mediación, el monarca había encargado a la prestigiosa manufactura lionesa de Camille Pernon<sup>2</sup>. En uno de estos envíos, destinados todos a la Sala de Compañía de la Real Casa del Labrador de Aranjuez [fig. 1], llegó también un precioso mueble de asiento del que recientemente ha salido a luz su diseño<sup>3</sup> [fig. 2]. La colgadura de la sala, toda adornada de paisajes y escenas bordadas, era de tal envergadura, belleza y calidad, que la estancia pasó a denominarse «Sala de la colgadura de Francia» e, incluso, «Salón de los países»<sup>4</sup>.

## EL DISEÑO

El diseño que ahora presentamos figura la representación en acuarela de un taburete asentado en un espacio indeterminado gracias a una línea horizontal baja y a una sombra bien definida. Su variedad cromática de elegantes to-

nalidades intensas hace más verosímil y rotunda la ocupación tridimensional del mueble de asiento, conformando una perspectiva cónica [fig. 2]. La simplicidad del dibujo se refuerza con una combinación de colores maestra a partir de un enlucido terroso para pared y suelo sobre el que destacan de forma discreta los colores del taburete: punzó, dorado, verde, caoba, blanco y negro. De esta forma, la impresión final del diseño es de una aparente sencillez, pero que no deja de lado la complejidad decorativa y constructiva del taburete.

La aparente simplicidad compositiva y colorista, incluso la minuciosidad, precisión y detallismo en la decoración, así como su calidad, apuntan a que podría tratarse una obra de Jean-Démsthène Dugourc (Versalles, 1749-París, 1825), el adornista y diseñador francés que llegó a ser arquitecto de Carlos IV en 1802, cuando le fueron encargadas las obras del Palacete de la Moncloa, que el monarca había comprado a la duquesa de Alba<sup>5</sup>. Asimismo, la suavidad de la textura y el tratamiento de las sombras, en especial las que el mueble proyecta sobre pared y suelo, son también las habituales en su producción gráfica, dado que, como decorador, buscaba

1 Queremos agradecer a Pierre Arizzoli-Clémentel, Alvar González-Palacios, Isabelle Tamisier-Vétois, Christophe Beyeler, Mario Mateos Martín y Casto Castellanos la ayuda que nos han prestado en la elaboración de esta noticia, que ha sido realizada en memoria de Chantal Gastinel-Coural.

2 Todo lo referente a este encargo y el desarrollo de su envío a España, así como la referencia documental del mismo, conservado en Madrid, Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 186 (1), están en Pilar Benito García, «Las colgaduras de seda del Salón de María Luisa en la Casa del Labrador», *Archivo Español de Arte*, 70, 280 (1997), pp. 449-453, por lo que no volveremos a hacer mención expresa del mismo. Miquel, de origen francés, se afincó en España, donde montó una real manufactura de tejeduría de sedas a instancias de Pernon, para quien trabajaba como agente. Cfr. Pilar Benito García, «La Corona y las Reales Fábricas de Seda de Valencia»,

en *Els temps de la seda*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, pp. 70-83 (en prensa).

3 París, Hôtel Drouot, *Tableaux anciens, mobilier et objets d'art, céramiques, orfèvrerie, tapisseries, art d'Asie*, París, 6 de junio de 2018, lote 221 (<https://www.drouotonline.com/lots/8967273>), donde se describe como «Jean-Démsthène DUGOURC (1749-1825) ou Charles PERCIER Projet de tabouret reposant sur quatre sabres. Aquarelle gouachée. 23 x 34,5 cm. Des reprises de notre modèle furent exécutés pour le château de Saint Cloud par Jacob Demalter».

4 Javier Jordán de Urrés y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, p. 151.

5 Pilar Benito García, «Tissus français dans les maisons de campagne de Charles IV d'Espagne», en Anna Jolly (ed.), *Furnishing Textiles. Studies on Seventeenth- and Eighteenth- Century Interior Decoration*, Riggisberg, Abegg Stiftung (*Riggisberg Berichte*, 17), 2009, pp. 125-140 (p. 132); y

Fig. 1 Sala de Compañía de la Real Casa del Labrador de Aranjuez



Fig. 2 ¿Jean-Démsthène Dugourc?, *Diseño de taburete*, h. 1800, acuarela sobre papel, 230 x 345 mm. Colección particular

siempre transmitir la atmósfera de interior. Por otra parte, el mismo diseño evoca ese eclecticismo elegante que el francés proporcionaba a los objetos que ideaba con una pericia para el sincretismo decorativo bien conocida. Y es que en esta acuarela se conjuga una estructura orientalista, a partir de la composición de los sables de inspiración mameluca, con una decoración e iconografía neoclasicistas, encontrando entre ambas un delicado compromiso, tan habitual en las invenciones de Dugourc.

El diseño de este original taburete se sustancia materialmente en varios ejemplares realizados por Martin-Guillaume Biennais (La Cochère, Orne, 1764-París, 1843), de los cuales Patrimonio Nacional conserva el más antiguo, que ya hemos dicho fue adquirido por Carlos IV en 1803. Camille Pernon actuó —al igual que ya había hecho en

otras ocasiones para el monarca— de *marchand-mercier* al comprar el mueble en París al prestigioso orfebre-ebanista establecido en la *rue Saint-Honoré* con su afamado negocio *Au Singe Violet*. La fecha documentada de dicha adquisición hace que nuestro taburete sea anterior a aquellos conservados en Francia e Inglaterra fabricados ya para Napoleón cuando era emperador.

#### LA BANQUETA DE CARLOS IV Y SUS MÚLTIPLES INCÓGNITAS

Creado como taburete o banqueta de tijera, el mueble conservado en las Colecciones Reales españolas [fig. 3] se compone de cuatro patas cruzadas, dos a dos y con la citada forma

José Luis Sancho, «Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de sus majestades». *Las artes en la corte de Carlos IV*, en Javier Jordán de Urrés y de la Colina y José Luis Sancho (coms.), *Carlos IV*,

*mecenas y coleccionista* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 23 de abril al 19 de julio de 2009], Madrid, Patrimonio Nacional y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 15-52 (p. 44).



Fig. 3 Martin-Guillaume Biennais, banqueta, 1802-1803, caoba, ébano, pino y bronce, 61,5 x 99 x 51,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10081273. Palacio Real de Madrid

de sable, realizadas en madera de caoba y ornadas con guarniciones de bronce. En la actualidad ha perdido los adornos más ricos que conformaban su decoración. Por la factura de Biennais que presentó Pernon al rey [fig. 4] se sabe que originalmente los sables poseían sendos escudos de bronce enmarcando las figuras de cuerpo entero de Minerva y Marte, así como que la cabeza de Medusa estaba presente en los rombos de unión de las dos armas. Faltan igualmente las empuñaduras en madera de ébano que iban rematadas en cabezas de león también de bronce dorado al fuego. En el propio

mueble quedan como testimonio de estas pérdidas los diminutos agujeros de los clavillos que servían de sujeción de estos adornos. Tampoco conserva la tapicería original, en la que, según se describía en la factura, sobre un «fondo de raso gris acero» destacaba, tejido en relieve, un «dibujo de palmas» que albergaba en su interior las iniciales de Carlos IV y María Luisa, al que se unía una faja, esta vez bordada de «palmetas y estrellas», sobre un fondo color punzón. Es decir, la tapicería que se representa en la acuarela que ahora presentamos corresponde fielmente a la factura de Camille Pernon de 1803.

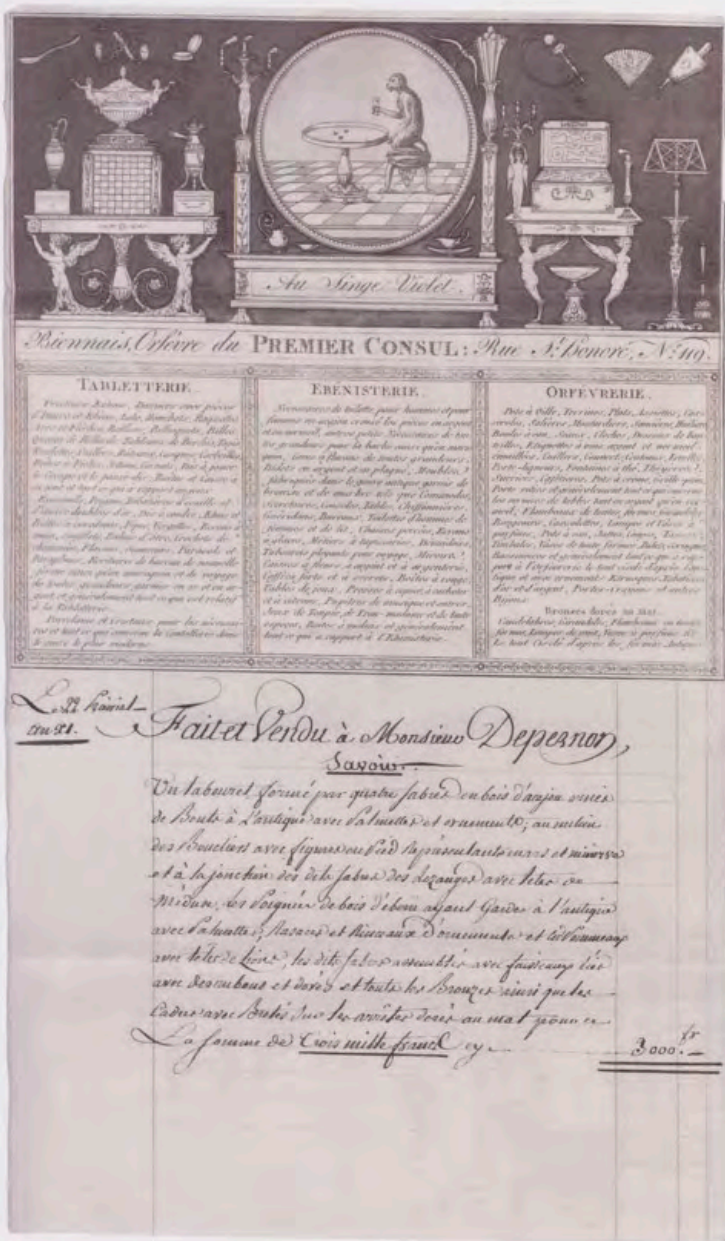


Fig. 4 Factura de Martín-Guillaume Biennais presentada por Camille Pernon y adjuntada a la Factura de los generos remitidos por los ss.<sup>nos</sup> Camilo Pernon, Enrique Ravy y c.<sup>a</sup> de Lyon, para la R.<sup>1</sup> servidumbre de Su Majestad Catholica El Rey de Hispana, en su R.<sup>1</sup> Casa del Labrador en Aranjuez, 1803. Patrimonio Nacional. Madrid, Archivo General de Palacio, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 186 (1)

- 6 Christian Baulez, «Les imaginations de Dugourc», en Pierre Arizzoli-Clémentel (com.), *De Dugourc à Pernon. Nouvelles acquisitions graphiques pour les musées* [cat. exp. Lyon, Musée historique des tissus, de diciembre de 1990 a marzo de 1991], Lyon, Musée historique des tissus (*Les dossiers du Musée des tissus*, 3), 1990, pp. 11-43 (p. 17).
- 7 Lyon, Tassinari et Chatel, Archives, *Livre des patrons et prix des étoffées [sic] pour meubles*, asiento 1612. Aunque en el libro figura la anotación indicando que se trataba de un modelo especial para el rey de España, en el pequeño apunte a pluma no aparecen las iniciales de Carlos IV y María Luisa, sino una media luna. Según Alexandre Poidebard y Jacques Chatel (*Camille Pernon, fabricant de soieries à Lyon sous*

Esta guarnición textil figura en el libro de patrones de la prestigiosa manufactura lionesa —tan íntimamente ligada a Jean-Démosthène Dugourc al ser su diseñador principal ya desde 1781<sup>6</sup>—, donde una anotación indica que se trataba de un modelo especial para el rey de España<sup>7</sup> [fig. 5], y es la misma que guarnece precisamente las banquetas que adornaron y aún hoy adornan la Sala de Compañía de la Casa del Labrador<sup>8</sup> [fig. 6]. Teniendo en cuenta este pormenor, podemos plantear dos hipótesis. La primera nos lleva a suponer que la idea original debía ser que, una vez en España el taburete de Biennais, se reprodujera el modelo varias veces para así completar con banquetas iguales la decoración de todo el salón. Una operación, si no idéntica, sí muy similar se había producido años antes con los muebles de la Sala del Sofá de la Casa del Príncipe en El Escorial, cuando, siguiendo diseños de Dugourc, se habían realizado en España taburetes, consolas y el sofá que daba nombre a la estancia. Recordemos también que el propio diseñador en su autobiografía afirmaba que, en los años previos a la Revolución, sus adornos etruscos y de arabescos fueron adoptados «non seulement [sic] dans les décorations d'architecture, mais encore pour les tentures et les meubles: et depuis ce temps tous les desins [sic] exécutés à Lyon par Pernon»<sup>9</sup>.

¿Por qué en Aranjuez no se hicieron todas las banquetas iguales a la que había venido de París? ¿Le resultaría demasiado caro al rey? ¿Pretenderían los franceses que les encargaran la ejecución de todos los taburetes necesarios para la sala y esto dispararía los costos? No parece nada probable a tenor de los elevados gastos que se venían produciendo desde hacía años en la casa. ¿No le gustó el mueble al rey? En realidad, el modelo era perfecto para el salón, pues la colgadura mural tiene entre sus adornos, separando los paisajes bordados, trofeos de guerra, por lo que unos taburetes de sables otorgarían al conjunto un mismo espíritu decorativo.

La segunda hipótesis —tal vez menos verosímil aún— incitaría a pensar que el taburete sirviera no tanto de modelo de mueble para copiar sino de ejemplo para ver el

*Louis XVI et Napoléon I<sup>er</sup>*, 1753-1808, Lyon, Librairie Ancienne de Louis Brun, 1912, p. 46 y pl. XXIV, se debe a que fue reproducido para «Su Alteza el Sultán».

8 Patrimonio Nacional, inv. 10047333-10047343.

9 Pierre Arizzoli-Clémentel (com.), *De Dugourc à Pernon. Nouvelles acquisitions graphiques pour les musées* [cat. exp. Lyon, Musée historique des tissus, de diciembre de 1990 a marzo de 1991], Lyon, Musée historique des tissus (*Les dossiers du Musée des tissus*, 3), 1990, p. 101. Aunque el artista fue demasiado generoso consigo mismo en su autobiografía, sí que es cierto que fue el mayor diseñador de la casa Pernon, a quien, gracias a sus diseños, hizo ganar muchísimo dinero.



Fig. 5 Patrón de la manufactura de Pernon, en *Livre des patrons et prix des étoffées [sic] pour meubles*, patrón n.º 1612. Lyon, Tassinari et Chatel, Archives



Fig. 6 Tejido labrado de Camille Pernon para la banqueta de la Sala de Compañía de la Real Casa del Labrador de Aranjuez. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10047333

efecto que ofrecía la tapicería en un mueble de asiento de estas características. El mueble llegó a Madrid tapizado, trabajo que, junto con la pasamanería, fue pagado a un tal Jacob. ¿Sería este Jacob alguien relacionado con la manufactura Jacob-Desmalter? ¿La famosa firma de trabajos de ebanistería sería proveedora de elementos de pasamanería y realizaría trabajo de tapizado? ¿Harían de intermediarios o subcontratarían al tapicero que pondría además los adornos de la pasamanería? ¿O incluso habrían intervenido más de lo especificado por Pernon en la elaboración del mueble?<sup>10</sup>. El hecho es que la factura del tejedor es clara en este sentido<sup>11</sup> [fig. 7].

La guarnición textil de dieciocho asientos para las banquetas de la estancia, tanto el tejido labrado como las cenefas punzó bordadas en oro, llegó en el mismo envío que el propio taburete, el 20 de julio de 1803 y, finalmente,

fue empleada en guarnecer doce banquetas en madera pintada de blanco con adornos de talla dorada que aún decoran el salón [fig. 8]. Se podría pensar que se eligió un mobiliario más acorde con el del resto del palacete, blanco y dorado en su gran mayoría. Sin embargo, también es cierto que el contiguo Salón Grande, conocido hoy como Salón de Baile, se había vestido con muebles de asiento, consolas y rinconeras de taracea de caoba y maderas de Indias en 1801<sup>12</sup> y, en febrero de 1800, el rey había encargado a Michel-Léonard Sitel la creación del famoso Gabinete Platino, cuyo adorno se efectuaría en madera, principalmente de caoba, a la que se unirían bronce dorados al fuego y el preciado metal que daba nombre a la pequeña estancia<sup>13</sup>. Es decir, que en torno a aquellos mismos años ya se habían elaborado muebles de madera barnizada y no pintada para el casino de campo. En lo único

<sup>10</sup> Hay que recordar también Dugourc y su cuñado Bellanger habían contribuido a «créer la nature du commerce mobilier de Jacob-Desmalter développa si amplement». Baulez 1990, p. 20.

<sup>11</sup> «SMC n.º 5/ Tercera y Última remesa fecha 20 de julio 1803. Un taburete formado por 4 Sables al antiguo en acaoba, con bronce dorado, los puños e evano, hecho por Mr Biennais como consta por la adjunta factura, 3000. Pagado á Jacob de Paris por 48 pulgadas de flexos de oro de 5 pulgadas de alts. 340,15. Ídem por 4 borlas de oro fino. 140. Ídem por echura y guarnición al taburete, 19,15».

<sup>12</sup> Pilar Benito García, «Cortina», en Natacha Seseña (dir.), *Vida cotidiana en tiempos de Goya* [cat. exp. Madrid, Museo Arqueológico Nacional], Madrid-Barcelona, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunweg, 1996, pp. 185-186, n.º 228; y Pilar Benito García, «Curtains (detail)», en Javier Morales Vallejo y Leticia Ruiz Gómez (coms.) *The Majesty of Spain. Royal Collections from the Museo del Prado and the Patrimonio*

*Nacional* [cat. exp. Jackson, Mississippi Arts Pavillion, del 1 de marzo al 3 de septiembre de 2001], [Jackson], The Mississippi Commission for International Cultural Exchange, 2001, p. 163; Jordán de Urrés 2009 pp. 158-162

<sup>13</sup> Chantal Gastinel-Coural, «Le Cabinet de Platine de la Casa del Labrador à Aranjuez. Documents inédits», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1993 (1994), pp. 181-205; Javier Jordán de Urrés y de la Colina, «Les décors d'Aranjuez. Les Saisons du cabinet de platine de la Real Casa del Labrador à Aranjuez », en Sylvain Bellenger (com.), *Girodet 1767-1824* [cat. exp. París, Musée du Louvre, del 22 de septiembre de 2005 al 2 de enero de 2006; Chicago, Art Institute of Chicago, del 11 de febrero al 30 de abril de 2006; Montreal, Musée des beaux-arts de Montréal, del 12 de octubre de 2006 al 21 de enero de 2007], París, Éditions Gallimard, 2005, pp. 261-266; y Jordán de Urrés 2009, pp. 176-185.





Fig. 8 Pablo Palencia (ebanista), Andrés del Peral (dorador) y Juan López de Robredo (bordador), según diseño de Isidro Velázquez, banqueta de la Sala de Compañía, 1804-1805, haya pintada de blanco y dorada, y tapicería en tejido labrado de Camille Pernon, 66 x 70 x 44 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10047333. Aranjuez, Real Casa del Labrador



Fig. 9 Martin-Guillaume Biennais (atribuido), taburete, 1813-1814, caoba, ébano y bronce dorado, 64 x 115 x 53 cm. Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, inv. M.M.65.3.15

que todo el ornato de la estancia fue concebido por el adornista francés.

Parece que el artista habría discurrido la decoración al completo de la Sala de Conversación del rico palacete de Aranjuez: colgadura mural y cortinajes, tapicería de mobiliario<sup>17</sup> y —en principio— los taburetes concebidos para aquel espacio suntuoso ofrecerían una imagen unitaria perfectamente definida dentro de su particularísimo y característico gusto. Un espacio varonil y moderno muy del agrado de Carlos IV que, junto con el Billar y el Salón Grande, conformaría una de las tres estancias más ricas y de mayores dimensiones de la Real Casa del Labrador.

#### EL TABURETE COMPRADO POR CARLOS IV Y SUS GEMELOS EN FRANCIA E INGLATERRA

Los muebles de esta misma tipología reciben en Francia el nombre de *tabouret des maréchaux*<sup>18</sup>. Se conservan dos ejemplares, legados por Eva Gebhard, baronesa Napoléon Gourgand, en 1965, en el Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau<sup>19</sup> [fig. 9]. Al parecer solo se habrían fabricado tres, posteriores todos ellos al taburete de Patrimonio Nacional, siendo el tercero aquel que salió en subasta en 2009<sup>20</sup> y que carece de algunos de los adornos de las patas. La diferencia más notable entre todos

17 Sobre la autoría en cuanto a diseño de Dugoure y tejeduría por Camille Pernon de todos estos textiles, véase Pierre Arizzoli-Clémentel y Chantal Gastinel-Coural, *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)* [cat. exp. Lyon, Musée historique des tissus, de diciembre de 1988 a marzo de 1989], Lyon, Musée historique des tissus (*Les dossiers du Musée des tissus*, 2), 1988, p. 131, n.º 84.

18 Bernard Chevallier, «Tabouret en forme de sabres croisés (d'une paire)», en Odile Nouvel-Kammerer (dir.), *L'Aigle et le Papillon, Symboles des pouvoirs sous Napoléon 1800-1815* [cat. exp. San Luis, Saint Louis Art Museum, del 16 de junio al 16 de septiembre de 2007; Boston,

Museum of Fine Arts, del 21 de octubre de 2007 al 27 de enero de 2008; París, Musée des Arts Décoratifs, del 2 de abril al 5 de octubre de 2008], París, Les Arts Décoratifs, 2007, p. 179.

19 Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, inv. M.M.65.3.15 [fig. 9] y M.M.65.3.16. Toda la información sobre estos dos taburetes nos ha sido gentilmente facilitada por Isabelle Tamisier-Vétois.

20 Fontainebleau, Osenat, *L'Empire à Fontainebleau*, 8 de noviembre de 2009, lote 353, [https://www.auction.fr/\\_fr/lot/le-3eme-tabouret-des-marechaux-hellip-2212460#.W3FjNs4zYnQ](https://www.auction.fr/_fr/lot/le-3eme-tabouret-des-marechaux-hellip-2212460#.W3FjNs4zYnQ).

ellos se percibe en los brazos, ya que el único que tiene el adorno de tallos atados con cintas, es el español.

Todos han sido atribuidos a Martin-Guillaume Biennais y se han fechado en torno a 1813-1814. El origen del nombre viene determinado por un encargo que se hizo precisamente a Biennais de una serie de doce taburetes de estas características destinados a ser el asiento que ocuparían los mariscales de la Francia imperial, alrededor de un trono —no se sabe en qué palacio— de Napoleón.

No nos resulta difícil pensar que, para su creación, Biennais retomara la idea de otra obra suya, el sable regalado al propio Napoleón en 1798 con ocasión de la firma del Tratado de Campo-Formio (1797), a la conclusión de las victoriosas campañas del general en Italia. La pieza, que se conserva en Fontainebleau<sup>21</sup>, tiene adornos que recuerdan a los de los taburetes, a saber: en la funda, un escudo con una figura clásica; en un tondo, la cabeza de Medusa; y, en un óvalo, la de Minerva; mientras que la empuñadura, igualmente de ébano, está rematada también en una cabeza de león, aunque algo más compleja que las cuatro de los taburetes<sup>22</sup>.

Sin embargo, estos tres muebles de asiento no son los únicos. El Victoria and Albert Museum de Londres conserva una pieza en idéntico espíritu compositivo, es decir, taburete de tijera con patas en forma de sables<sup>23</sup> [fig. 10]. Este, proveniente de Saint Cloud y fechado en 1805, es obra de François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter (París, 1770-1841), quien habría seguido un diseño de Bernard Poyet (Dijon, 1742-París, 1824), y formó parte de un conjunto mueble más amplio utilizado por Napoleón para su recepción por el cuerpo legislativo después de *Le Sacre*. La diferencia con los conservados en España y Francia radica en que es una obra completamente construida en madera tallada y dorada, sin que ninguno de sus adornos sea de bronce ni tengan similitud iconográfica con los muebles de Biennais<sup>24</sup>.



Fig. 10 François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter, según diseño de Bernard Poyet, taburete, 1805, madera tallada y dorada (probablemente haya), con tapicería de satén de seda, 92,2 x 91,5 x 44,2 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, Given by Blairman and Sons, inv. W.3-1956

¿Conocerían el arquitecto o el ebanista el taburete que había llegado dos años antes a España? En tal caso, ¿conocerían el diseño probablemente de Dugourc o el mueble en sí, gracias a esa posible intervención de aquel tal Jacob? Tal vez nunca lleguemos a saberlo. Lo que sí es cierto es que, dos años antes, Carlos IV había comprado un mueble similar pero mucho más rico al afamado Martin-Guillaume Biennais por medio del mejor tejedor de la Europa del momento, Camille Pernon.

21 Fontainebleau, Musée national du château de Fontainebleau, inv. F 1996.1.1-6: 1798, acero, oro y ébano, 95 cm de longitud. Sobre este sable, véase Christophe Beyeler, *Napoléon. L'Art en majesté. Les collections du musée Napoléon I<sup>er</sup> au château de Fontainebleau*, Fontainebleau, Éditions de Monza, 2017, pp. 36-39.

22 En 1806, Biennais realizaría «un sable en or, à la mameluck, pour le roi de Hollande». Alphonse Maze-Sencier, *Les Fournisseurs de Napoléon I<sup>er</sup> et des deux impératrices: d'après des documents inédits*, Paris, Henri Laurens, 1893, p. 272.

23 Un ejemplar moderno de estos muebles salió a subasta en noviembre de 2011, también en talla y sin bronce alguno, con brazos de haces atados con cintas y relieves similares a los de los del Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau: París, Drout-Richelieu,

*Tableaux, meubles et objets d'art*, 18 de noviembre de 2011, lote 241, <http://www.tessier-sarrou.com/html/fiche.jsp?id=2140400&np=3&lng=fr&npp=100&ordre=&aff=1&r=1>. Igualmente, existían cuatro copias propiedad de Charles de Beistegui. Agradecemos esta información a Pierre Arizzoli-Clémentel. No sabemos si uno de ellos es el que salió al mercado en 2011.

24 También de un modelo de Jacob-Desmalter de 1807 se conserva un conjunto de taburetes de tijera con patas en forma de espadas —no de sables a la mameluca— en el Palazzo Reale de Nápoles, en talla pintada y dorada: Renato Ruotolo, «Dal Barocco all'Impero», en Mina Gregori, Renato Ruotolo y Luisa Bandera Gregori, *Il mobile italiano. Dal rinascimento agli anni trenta*, Milán, Fabbri, 1981, pp. 27-59 (pp. 56 y 59). Agradecemos esta información a Alvar González-Palacios.

NUEVOS DIBUJOS DE DUGOURC PARA LA CASA DE CAMPO DEL PRÍNCIPE EN EL ESCORIAL

JOSÉ LUIS SANCHO  
PATRIMONIO NACIONAL

En el pasado número 203 analizamos el proyecto de Jean-Démsthène Dugourc (1749-1825) para el *chalet* de Aranjuez', que todavía puede proporcionarnos sorpresas, pues es probable que vayan apareciendo diseños para sus espacios interiores, y ahora, conociendo ya sus plantas y el sentido de su conjunto, serán más fáciles de identificar. Cien números atrás, hace casi treinta años, publicamos en estas mismas páginas las propuestas que elaboró en 1786 para las casas de campo del Príncipe en El Pardo y en El Escorial<sup>2</sup>; también pueden surgir nuevos alzados correspondientes a aquellas innovadoras decoraciones, pues es eviden-



Fig. 1 Jean-Démsthène Dugourc, *Pavimento de la sala egipcia de la Casa de Campo del Príncipe en El Escorial*, 1786, tinta y aguadas de colores sobre papel verjurado, enmarcado con cartón grisáceo, 360 x 640 mm. Colección particular

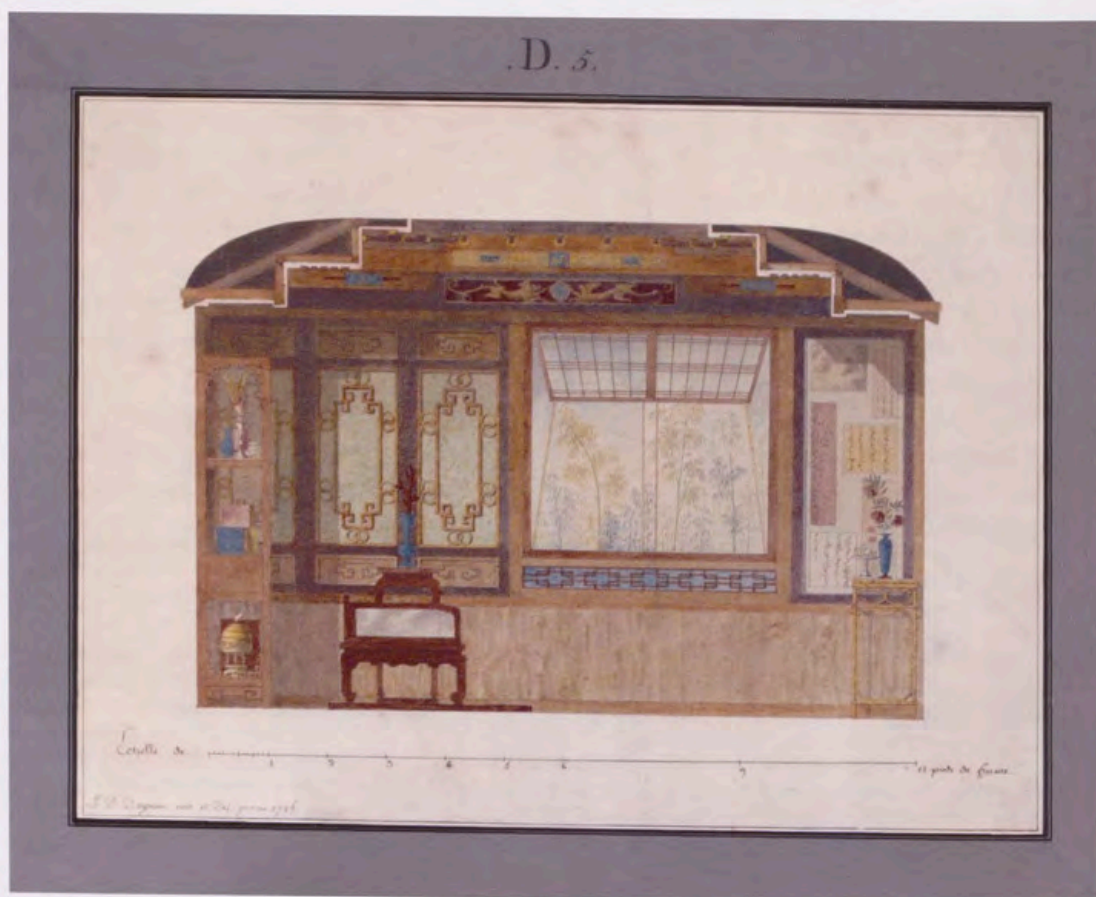


Fig. 2  
Jean-Démsthène Dugourc, *Alzado oeste del gabinete chino de la Casa de Campo del Príncipe en El Escorial*, 1786, tinta y aguadas de colores sobre papel verjurado, enmarcado con cartón grisáceo, 340 x 440 mm. Colección particular

te que aún faltan por salir a la luz los de algunas salas, sobre todo la turca en El Pardo.

De hecho, en fechas recientes han aparecido algunos documentos gráficos más de los que configuraban la propuesta completa para ambas casas de recreo. Por el momento los que han emergido corresponden a la casa de El Escorial y aportan un pleno conocimiento sobre el colorido desplegado por el decorador, tanto en el suelo de la sala egipcia<sup>3</sup> [fig. 1], hasta ahora conocido solo por un documento monocromo, como en las paredes del

gabinete chino<sup>4</sup> [fig. 2]. Junto con esos dos diseños, y procedente de la misma colección, salió a la venta la planta de las tres habitaciones de El Escorial donde cada sala se define con una letra que aparece luego en los respectivos alzados<sup>5</sup> [fig. 3]. En ese plano, además, se ilustra con mayor claridad que en el calco conocido la relación entre esos tres espacios de la planta alta y la escalera<sup>6</sup>, y se refleja nítidamente la planta de la «Gallérie étrusque». La indicación en el cartón, «A», especifica que este es el primer dibujo de la serie, y que los sucesivos van

por el orden que en este mismo documento se especifica, pues designa con letras cada una de las salas: B es la egipcia, C la etrusca y D la china, a lo que corresponden las cifras inscritas en esos montajes originales —conservados en la mayor parte de los casos—, donde a su vez el número, a continuación de la letra, designa el orden de los respectivos alzados y plantas particulares. En los diseños para El Pardo no siguió Dugoure este mismo método, sino que numeró correlativamente los alzados empezando por el gabinete gótico y terminando por el francés.

Fig. 3 Jean-Démosthène Dugoure, *Planta del piso superior de la Casa de Campo del Príncipe en El Escorial*, 1786, tinta y aguadas de colores sobre papel verjurado, enmarcado con cartón grisáceo, 440 x 555 mm. Colección particular

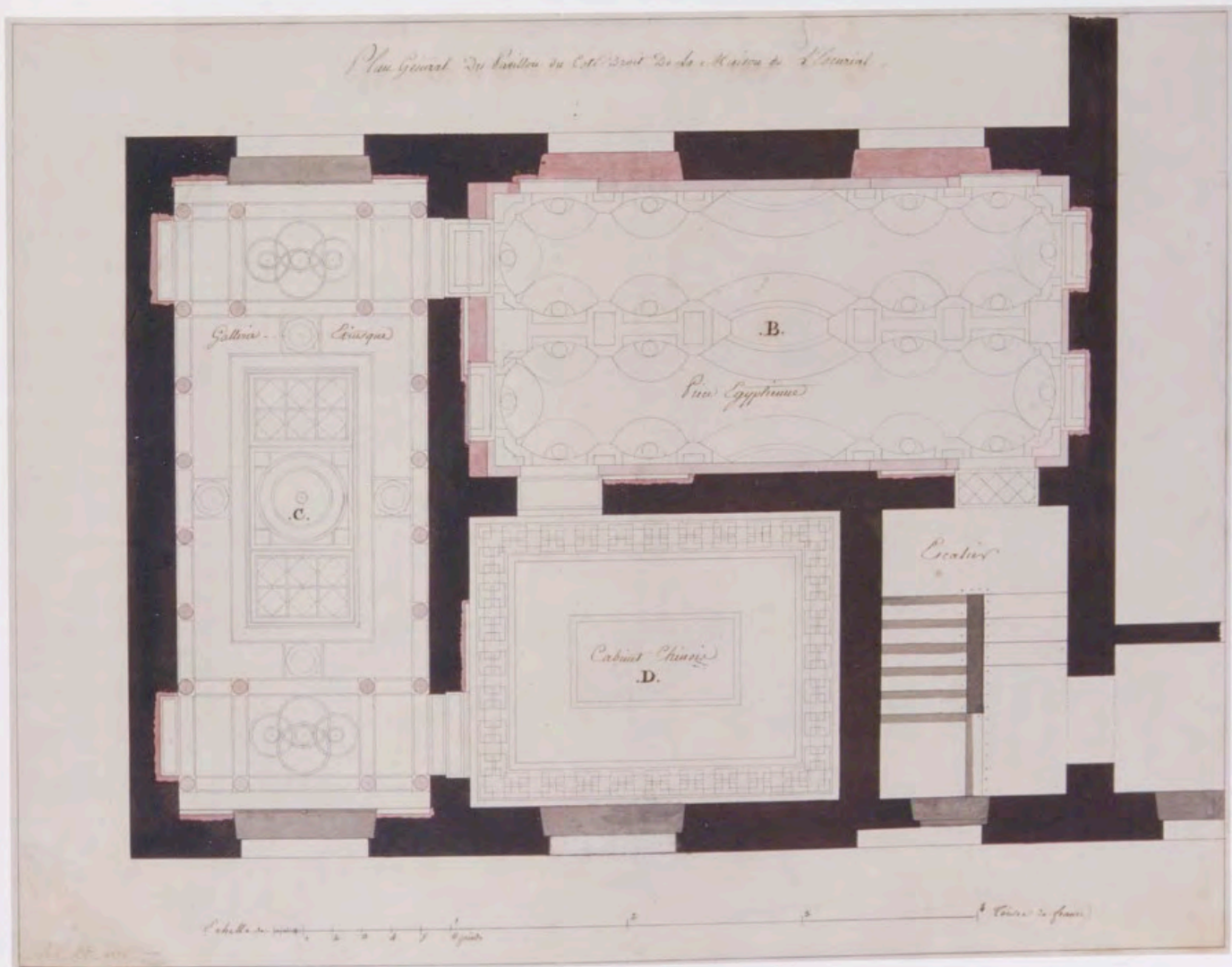




Fig. 4 Jean-Démsthène Dugourc, *Alzado de uno de los testeros de la galería etrusca en la Casa de Campo del Príncipe en El Escorial*, 1786, tinta y aguadas de colores sobre papel verjurado enmarcado con cartón grisáceo, 419 x 421 mm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10221991

Fig. 5 Jean-Démsthène Dugourc, *Alzado parcial de uno de los costados de la galería etrusca en la Casa de Campo del Príncipe en El Escorial*, 1786, tinta y aguadas de colores sobre papel verjurado enmarcado con cartón grisáceo, 670 x 425 mm. Colección particular

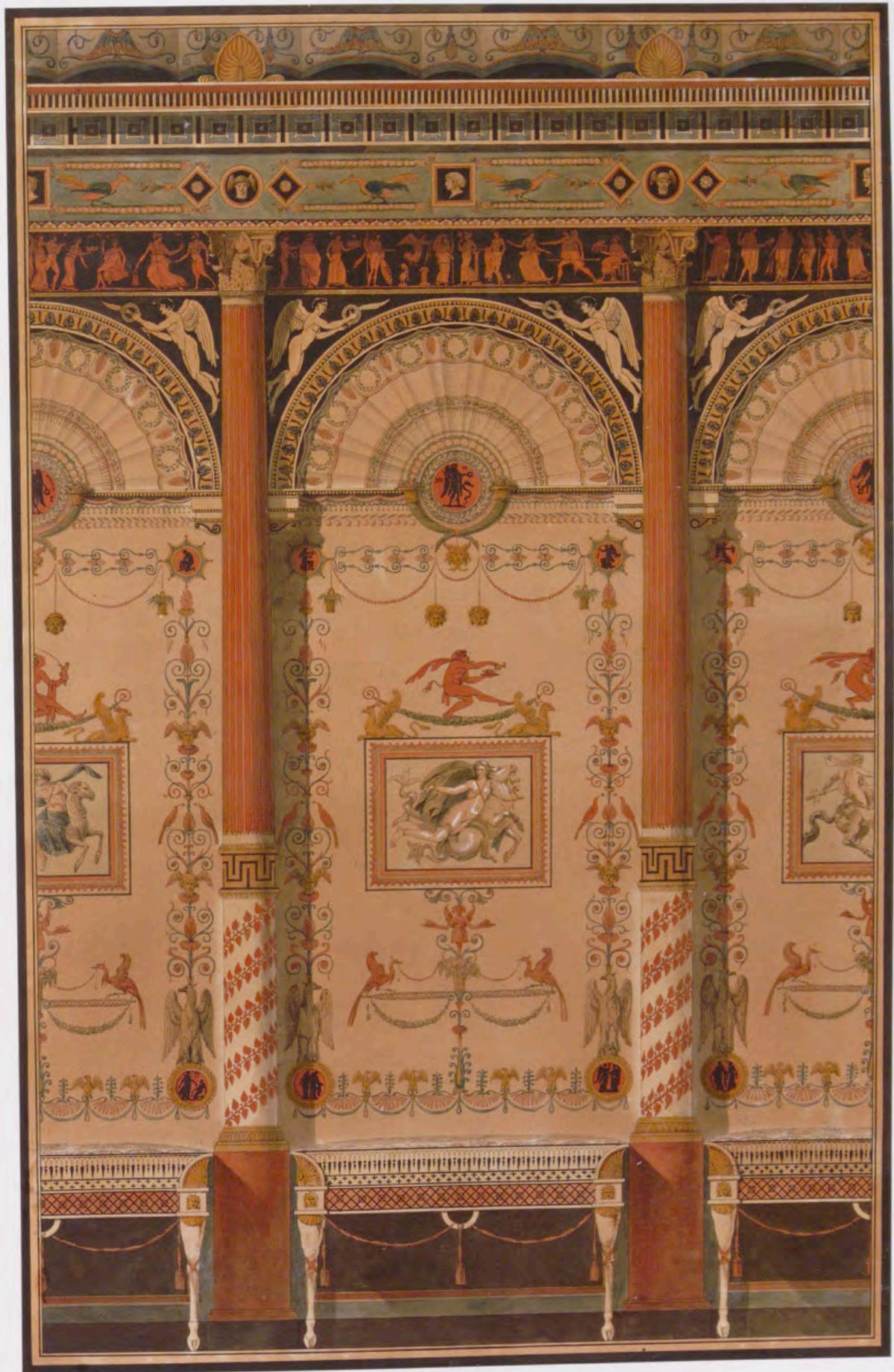
La sala etrusca ha sido la más favorecida en estas oleadas de resurgencia documental que todavía pueden arrojar mucho material nuevo sobre las casas de campo. En 2009 se publicó la sección transversal poco antes adquirida para Patrimonio Nacional<sup>7</sup> [fig. 4]; y ahora acaba de aparecer otra longitudinal, correspondiente a aquella en todo<sup>8</sup> [fig. 5]. Se trata, en realidad, de un detalle del alzado lateral de la sala, que muestra uno de sus cinco arcos completo y la mitad de los dos que lo flanquean, de manera que podemos hacernos perfectamente cargo del nivel de complejidad y refinamiento que hubiese supuesto la realización de este esquema decorativo articulado por esbeltas columnas de fuste estriado con su tercio inferior decorado en espiral con una rama de hojas rojizas, y con capitel corintio dorado. Tras los capiteles corre un friso de figuras rojas sobre fondo negro inspiradas en la cerámica «etrusca» —griega en realidad— tan difundidas a partir de la publicación, en 1766-1767, de las *Antiquités étrusques, grecques et*

*romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton* por D'Hancarville, mientras que tanto los «abanicos de Rafael» en los medios puntos como los paños con «arabescos» entre los fustes revelan una inspiración mayor en el repertorio romano difundido sobre todo a partir de las Logge del Vaticano. La estilización de los fustes otorga al conjunto una cierta similitud con las arquitecturas de la pintura romana y recuerda a las columnas utilizadas por Dugourc hacia 1800 en obras madrileñas para las duquesas de Alba —en la Moncloa— y de Osuna —en la casa de Peñafiel, o sea, la de Anglona<sup>9</sup>—.

A la vista de todos estos documentos gráficos, y de la duplicación de algunos<sup>10</sup>, todo obliga a pensar que el proyecto remitido a Carlos IV en hermosas acuarelas de presentación, y al parecer luego disperso, constaba de muchas más, perdidas o no localizadas hasta ahora, y de las que algunas todavía pudieran aparecer. El nivel de definición que Dugourc ofrece en cada una de sus salas supone, por ejemplo, que de esta sala etrusca hubo de realizar

también un diseño a color del pavimento —como el de la egipcia— y otro del suelo.

Diversos dibujos de Dugourc aparecidos durante los últimos años en el mercado nos permitirían nuevas consideraciones sobre lo que pudo aportar a la decoración de otras residencias de Carlos IV, pero, dejando los relativos al Palacio Real de Madrid para la monografía que preparo sobre ese monumento, y los de la Real Casa del Labrador para los investigadores que de ella se han ocupado<sup>11</sup>, aquí se detiene esta puesta al día mientras esperamos que emerjan del olvido las restantes acuarelas, unas diez, que, si han escapado a la destrucción y están solo extraviadas, aún cabe que lleguemos a ver.



- 1 José Luis Sancho, «Entre Trianon y Labrador: Dugourc y el *chalet* para Carlos IV en Aranjuez», *Reales Sitios*, 203 (2015), pp. 28-35.
- 2 José Luis Sancho, «Proyectos de Dugourc para decoraciones arquitectónicas en las Casitas de El Pardo y El Escorial», *Reales Sitios*, XXVI, 101 (1989), pp. 17-31; y 102 (1989), pp. 31-36. Al respecto cabe citar, entre la bibliografía posterior, a Christian Baulez, «Les imaginations de Dugourc», en Pierre Arizzoli-Clémentel (dir.), *De Dugourc à Pernon, nouvelles acquisitions graphiques pour les musées* [cat. exp. Lyon, Musée historique des Tissus, de diciembre de 1990 a marzo de 1991], Lyon, Musée historique des Tissus, 1990, pp. 11-43; José Luis Sancho, «Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de sus majestades». Las artes en la corte de Carlos IV», en Javier Jordán de Urríes y de la Colina y José Luis Sancho (coms.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 23 de abril al 19 de julio de 2009], Madrid, Patrimonio Nacional y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 15-52; Ángel López Castán, «Jean-Démouthène Dugoure, adornista y arquitecto de la Corte de España (1786-1813)», en José Martínez Millán, Concepción Camarero Bullón y Marcelo Luzzi Traficante (coords.), *La Corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano* (Actas del congreso celebrado en la UAM, organizado por el IULCE, diciembre 2010), Madrid, Polifemo, 2013, III, pp. 2073-2139.
- 3 Firmado y fechado en 1786 abajo a la derecha: «J.D. Dugourc inv. et del.: Paris 1786». «Echelle de [12] pieds de France», a tinta al pie del dibujo. La indicación «B.4» en el cartón remite a la planta, como indicamos luego. Subastas Alcalá, venta de 7 de junio de 2017, lote 504.
- 4 Firmado y fechado en los mismos términos que en el anterior, con igual escala, y con la indicación «D.5» en el cartón. Subastas Alcalá, venta de 7 de junio de 2017, lote 502. Este dibujo es una versión más acabada que la vendida en 1988 en París y publicada en Sancho 1989 (101), p. 24.
- 5 Firmado y fechado en 1786 abajo a la izquierda, con iniciales: «J. D. D. 1786». En la parte superior, inscripción: «Plan Général Du Pavillon du Coté Droit De La Maison de L'Escurial». En la parte inferior, inscripción a tinta: «Echelle de [12] pieds de France». Venta citada, lote 503. Al parecer estos tres dibujos, antes de pasar por una colección madrileña y de ella a su anterior propietario, habrían pertenecido a los descendientes del infante don Luis de Borbón.
- 6 En 1989 situé, por inadvertencia, las salas afectadas por estos proyectos en la planta baja de la casa de El Escorial, pero realmente estaban situadas en la alta, como bien señaló en su fundamental estudio sobre este pequeño palacio Javier Jordán de Urríes y de la Colina en *La Casita del Príncipe de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional e Iberdrola (*Cuadernos de Restauración de Iberdrola*, XII), 2006.
- 7 La inscripción «C.4» sobre el cartón corresponde a cuanto acabo de indicar en la nota precedente. Para todos los demás datos relativos a esta pieza cfr. José Luis Sancho y Javier Jordán de Urríes y de la Colina, «Jean-Démouthène Dugourc, *Alzado de uno de los testeros de una galería etrusca para la Casa de campo del Príncipe en El Escorial*», en Javier Jordán de Urríes y de la Colina y José Luis Sancho (coms.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 23 de abril al 19 de julio de 2009], Madrid, Patrimonio Nacional y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 210-211, n.º 60.
- 8 En este caso, no se ha conservado íntegro el cartón, de modo que no aparece la referencia alfanumérica original referente a su correlación en la serie de dibujos. Hôtel Drouot, *Tableaux anciens, mobilier et objets d'art, céramiques, orfèvrerie, tapisseries, art d'Asie*, París, 6 de junio de 2018, lote 222 (<https://www.drouotonline.com/lots/8967274>). Su tamaño implica que su escala y, por tanto, su nivel de detalle son superiores a los del precedente.
- 9 José Luis Sancho, «La decoración del palacio de Anglona», *Antiquaria*, 41 (1987), pp. 40-46.
- 10 El dibujo de la pared oeste del gabinete chino, como hemos mencionado, existía en la venta parisina de 1988 (a color, pero sin acabar) y ha aparecido más acabado en 2017, lo que hace pensar que si la colección Tassinari y Chatel —de donde surgió todo lo vendido hace treinta años— se había formado a partir de la almoneda del artista, estos otros dibujos que van apareciendo procederían del envío a España en 1786, luego dispersado.
- 11 Una variante para la decoración de la Sala de Besamanos de la reina María Luisa en el Palacio Real de Madrid apareció, con otros diseños para la Casa del Labrador, en la venta en Madrid, Alcalá Subastas, 22 y 23 de mayo de 2013, lotes 182, 183 y 185. Estos serán estudiados por Pilar Benito, así como el diseño para un taburete de sables entrecruzados, también atribuido a Dugoure y conservado en colección (véase, en este número, pp. 78-87). La Sala de Besamanos de la reina María Luisa en el Palacio Real de Madrid, que también servía para que dicha persona real comiese, corresponde al actual comedor de diario; la soberana tenía dos piezas para el besamanos, esa y la adjunta hacia el norte, pero no es este el lugar para extendernos al respecto. La acuarela vendida en Madrid propone una decoración más simple —aunque siempre para esa sala— de la que ilustra otra, mucho más ambiciosa, existente en colección particular francesa y publicada en Pilar Benito, «Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV», en Javier Jordán de Urríes y de la Colina y José Luis Sancho (coms.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 23 de abril al 19 de julio de 2009], Madrid, Patrimonio Nacional y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 93-116 (p. 105).



Páginas 6-23

#### RELIQUIAS SAGRADAS Y ENTERRAMIENTOS REGIOS. LA CAPILLA DE LA SANTA CRUZ DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

**RESUMEN** El presente estudio propone una reconstrucción del diseño original del presbiterio de la catedral gótica de Toledo. Dentro del contexto de la lucha de la primacía sobre el resto de sedes episcopales, el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada ideó un modelo de cabecera en el que se combinaba la función de relicario y panteón real, teniendo presente el templo del Santo Sepulcro de Jerusalén como modelo arquitectónico y cultural de prestigio.

**PALABRAS CLAVE** Catedral de Toledo, reliquias, espacios funerarios, Santa Cruz, iconografía de la arquitectura

#### SACRED RELICS AND ROYAL BURIALS. THE CHAPEL OF THE SANTA CRUZ IN TOLEDO CATHEDRAL

**ABSTRACT** This study proposes a reconstruction of the original design for the chancel of Toledo's Gothic cathedral. During the struggle for primacy over the rest of the episcopal seats, archbishop Rodrigo Jiménez de Rada devised a type of east end that combined the functions of reliquary and royal burial place, bearing in mind the church of the Holy Sepulchre in Jerusalem as a prestigious architectural and cultural model.

**KEYWORDS** Toledo cathedral, relics, funerary spaces, Santa Cruz, iconography of the architecture

#### Matilde Miquel Juan

Universidad Complutense de Madrid  
Profesora titular de Historia del Arte  
mamiquel@ucm.es

Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo atiende a dos grandes líneas de investigación: el arte gótico en España y la transmisión del conocimiento artístico en época bajomedieval. Editora de cuatro libros de investigación, autora de tres libros y de medio centenar de artículos en revistas y libros. Ha sido investigadora principal del Proyecto de Investigación «La formación del pintor y la práctica de la pintura en los reinos hispanos (1350-1500)» (HAR 2012-32720) y actualmente, junto con la Dra. Pérez Monzón, del proyecto «Corte y cortes en el tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual» (PGC2018-093822-B-I00).



Páginas 24-37

#### NATURALEZA, CIENCIA E IMPERIO: LOS CUARTOS DE LAS FRUTAS EN LA ALHAMBRA Y LOS ORÍGENES DEL BODEGÓN EN ESPAÑA

**RESUMEN** El presente artículo reexamina las pinturas de los cuartos de las frutas en la Alhambra y reivindica su papel precursor en el desarrollo del bodegón español. Aunque las pinturas de los cuartos de las frutas han sido estudiadas solo en relación con el Renacimiento italiano, este artículo las considera desde la perspectiva de su emplazamiento en el marco arquitectónico y simbólico de la Alhambra, así como en el contexto de la utilización del naturalismo como lenguaje pictórico al servicio de la ideología imperial, poniendo de manifiesto conexiones entre estas pinturas y la historia natural, el pasado islámico y la ideología imperial.

**PALABRAS CLAVE** Cuartos de las frutas, Alhambra, Carlos V, historia natural, ideología imperial, pasado islámico, bodegón

#### NATURE, SCIENCE AND EMPIRE: THE "CUARTOS DE LAS FRUTAS" IN THE ALHAMBRA AND THE ORIGINS OF STILL LIFE IN SPAIN

**ABSTRACT** This essay re-examines the paintings of the "cuartos de las frutas" in the Alhambra and draws attention to their role in the development of Spanish still life. Although these paintings have traditionally been studied in relation to the Italian Renaissance, this essay considers them from the perspective of their location within the Alhambra, as well as in the context of Charles V's use of naturalism to advance imperial ideology. In so doing, this essay reveals connections between these paintings and natural history, the Islamic past, and imperial ideology.

**KEYWORDS** "Cuartos de las frutas", Alhambra, Charles V, natural history, imperial ideology, Islamic past, Spanish still-life painting

#### Carmen Ripollés

Portland State University  
Profesora asociada de Historia del Arte  
ripolles@pdx.edu

Carmen Ripollés completó su licenciatura en historia del arte por la Universitat de València, y se doctoró por la University of Illinois at Urbana-Champaign (USA). Actualmente es profesora asociada de Historia del Arte en Portland State University (Oregón, USA). Sus investigaciones se centran en la pintura del Renacimiento y el Barroco españoles desde una perspectiva de la cultura material. Sus trabajos han aparecido en las revistas internacionales *Emblematica*, *Renaissance Quarterly* y *Oxford Bibliographies*, y en las antologías *Gender Matters: Discourses of Violence in Early Modern Literature and the Arts* (Rodopi, 2014) y *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent* (Routledge, 2018).



Páginas 38-65

INTERCAMBIO DE OBJETOS Suntuarios y Productos de Lujo entre las Cortes de Madrid y París en torno a las reinas María Teresa de Austria y María Luisa de Orleans

**RESUMEN** Durante la segunda mitad del siglo XVII Francia y España vivieron una situación política muy compleja. Aunque esto no impidió que se produjeran numerosos intercambios a nivel cultural. Los objetos suntuarios que atravesaron la frontera pirenaica ocuparon un papel crucial en las relaciones de ambos países. Fueron sobre todo los miembros de la monarquía, los aristócratas y los mensajeros del cuerpo diplomático los que actuaron como protagonistas en la circulación de estos objetos de lujo, favoreciendo la difusión de los gustos y las modas en el extranjero.

**PALABRAS CLAVE** España, Francia, María Luisa de Orleans, María Teresa de Austria, siglo XVII, artes suntuarias

THE EXCHANGE OF LUXURY OBJECTS AND PRODUCTS BETWEEN THE COURTS OF MADRID AND PARIS IN CONNECTION WITH QUEENS MARÍA TERESA OF AUSTRIA AND MARIE LOUISE OF ORLEANS

**ABSTRACT** During the second half of the seventeenth century France and Spain experienced a highly complex political situation. Nevertheless, this did not prevent many cultural exchanges from taking place. The luxury objects that crossed the Pyrenean border played a key role in relations between the two countries. Members of royalty, aristocrats and diplomatic messengers were chiefly involved in circulating these luxury objects, fostering the spread of tastes and fashions abroad.

**KEYWORDS** Spain, France, Marie Louise of Orleans, María Teresa of Austria, 17th century, decorative arts

Margarita de Alfonso Caffarena

marga.ac@gmail.com

Margarita de Alfonso Caffarena es doctora por la Universidad de Granada (2016) y autora de la tesis *Las relaciones artísticas hispanofrancesas en torno a la reina María Teresa de Austria (1660-1683)*. Disfrutó de una Beca de Formación de Profesorado Universitario (2011-2016) y se licenció en Historia del Arte por la universidad de Granada (2010). Actualmente es docente del cuerpo de profesores de Educación Secundaria en Andalucía.



Páginas 66-77

UNA OBRA DESCONOCIDA DE CORNELIS SCHUT EL JOVEN EN LAS COLECCIONES DE CARLOS IV COMO REY

**RESUMEN** Entre las adquisiciones pictóricas llevadas a cabo por Carlos IV en 1807 en la testamentaría de don Francisco de Bruna y Ahumada, el longevo alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla, ha podido ser localizada por primera vez en los fondos de Patrimonio Nacional *La visión de la cruz ante san José y el Niño*, una interesantísima obra del pintor de origen flamenco, asentado en Sevilla con anterioridad a 1653, Cornelis Schut el Joven. La aparición de su firma y fecha en 1668 durante el proceso de su reciente restauración ha permitido confirmar su inclusión dentro de los años más fructíferos de su etapa de madurez artística, fuertemente imbuida por la amable estética murillesca tan del gusto del rey.

**PALABRAS CLAVE** Cornelis Schut el Joven, Carlos IV, coleccionismo, restauración

AN UNKNOWN WORK BY CORNELIS SCHUT THE YOUNGER IN THE KINGLY COLLECTIONS OF CHARLES IV

**ABSTRACT** Of the acquisitions of paintings made by Charles IV in 1807 from the estate sale of Francisco de Bruna y Ahumada, the long-lived warden of the Reales Alcázares of Seville, the *Vision of the Cross before Saint Joseph and the Child*, a highly interesting work by Cornelis Schut the Younger, a painter of Flemish origin who had settled in Seville by 1653, has been located for the first time in the holdings of Patrimonio Nacional. The appearance of his signature and the date 1668 during its recent restoration has made it possible to ascribe this piece to the most fruitful years of his mature period when his art was heavily imbued with the pleasing aesthetic of Murillo, of which the king was so fond.

**KEYWORDS** Cornelis Schut the Younger, Charles IV, art collection, restoration

Carmen García-Frías Checa

Patrimonio Nacional

Conservadora de Pintura Antigua

carmen.garcía@patrimonionacional.es

Licenciada de Grado en Historia del Arte por la Facultad de Geografía e Historia de la UCM. Entre 1991 y 2002 es conservadora de Patrimonio Nacional en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial; desde 2002, conservadora de Pintura Antigua de la colección de Patrimonio Nacional; y desde 2007, también del Real Monasterio de San Jerónimo de Yuste. Autora de numerosas publicaciones, la mayor parte dedicadas a las colecciones de pintura antigua de Patrimonio Nacional y al coleccionismo de los reyes españoles. Comisaria de exposiciones, como *Carlos V en Yuste* o *El Retrato en las Colecciones Reales*.



Páginas 78-87

#### DISEÑO DE UN TABURETE PARA LA SALA DE COMPAÑÍA EN LA CASA DEL LABRADOR DEL REAL SITIO DE ARANJUEZ

**RESUMEN** La reciente aparición de una acuarela que representa una banqueta de tijeras permite establecer su relación con un mueble semejante de las Colecciones Reales que vinculó los nombres de los mejores artistas del momento. Lo temprano del mueble de Patrimonio Nacional, frente a otros custodiados por museos europeos, evoca su excepcionalidad y la del conjunto que habría debido acompañarlo en la Casa del Labrador, así como el importante papel vehicular que pudo desempeñar esta acuarela.

**PALABRAS CLAVE** Casa del Labrador, Pernon, Biennais, Dugourc, taburete, acuarela, Aranjuez

#### DESIGN FOR A STOOL FOR THE SALA DE COMPAÑÍA IN THE CASA DEL LABRADOR OF THE ROYAL SITE OF ARANJUEZ

**ABSTRACT** The recent appearance of a watercolour painting of a crossed-sword bench makes it possible to establish a link with a similar piece of furniture belonging to the Royal Collections in which the greatest artists of the period were involved. The early date of Patrimonio Nacional's piece compared to others housed in European museums makes it — and the ensemble of which it must have been part in the Casa del Labrador — quite exceptional and highlights the important role this watercolour may have played.

**KEYWORDS** Casa del Labrador, Pernon, Biennais, Dugourc, stool, watercolour, Aranjuez

**Pilar Benito García**

Patrimonio Nacional  
Conservadora del Palacio Real de Madrid y Conservadora de Textiles  
pilar.benito@patrimonionacional.es

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Conservadora de Patrimonio Nacional desde 1986, responsable de la Colección de Textiles y del Palacio Real de Madrid. Jefe de Servicio de Conservación de la Dirección de las Colecciones Reales.

**Amaya Herrero de Jáuregui**

Patrimonio Nacional  
Conservadora de obra gráfica y de las Casas de Campo de El Escorial y El Pardo  
amaya.herrero@patrimonionacional.es

Licenciada en Historia del Arte. Especializada en patrimonio arquitectónico y urbano en la ETSAM, Università Roma III e Institut d'Urbanisme et d'Aménagement Régional Aix-Marseille. Conservadora de Patrimonio Nacional desde 2018, responsable de la colección de dibujo y de las Casas de Campo de El Escorial y El Pardo.



Páginas 88-92

#### NUEVOS DIBUJOS DE DUGOURC PARA LA CASA DE CAMPO DEL PRÍNCIPE EN EL ESCORIAL

**RESUMEN** En los últimos años han ido saliendo a la venta varios dibujos de J. D. Dugourc para decoraciones interiores en las casas de campo del Príncipe en El Escorial y en El Pardo, y alguno ha sido adquirido para Patrimonio Nacional. Forman parte de un proyecto que elaboró en 1786 para seis de sus salas. El alcance y detalles de estas propuestas, sobresalientes dentro del gusto más avanzado en la Europa de finales del siglo XVIII, pueden ir conociéndose con más precisión gracias a estas aportaciones que amplían lo ya publicado al respecto en 1989.

**PALABRAS CLAVE** Dugourc, Escorial, Pardo, Carlos IV, decoración interior

#### NEW DESIGNS BY DUGOURC FOR THE CASA DE CAMPO DEL PRÍNCIPE AT EL ESCORIAL

**ABSTRACT** Various designs by J. D. Dugourc for the interior decoration of the prince's pleasure palaces at El Escorial and El Pardo have come onto the market in recent years and some have been acquired by Patrimonio Nacional. They are part of a scheme he devised in 1786 for six of its rooms. These contributions, which add to the information published in 1989, shed further light on the scope and details of these designs, which are outstanding examples of the most sophisticated taste in late eighteenth-century Europe.

**KEYWORDS** Dugourc, Escorial, Pardo, Charles IV, interior decorating

**Jose Luis Sancho**

Patrimonio Nacional  
Investigador  
jluis.sancho@patrimonionacional.es

Jose Luis Sancho (Madrid, 1962), historiador del Arte, es investigador en Patrimonio Nacional. Sus más destacadas publicaciones están dedicadas a los Sitios Reales, a su arquitectura, jardines y a la decoración interior de los palacios, con especial atención a las relaciones entre la función de los espacios y la forma y ornamentación que en consecuencia les confirieron artistas como Juarra, Sacchetti, Sabatini, Mengs, Gasparini, Dugourc o Goya.

*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: Jean-Démsthène Dugourc, *Alzado de uno de los testeros de la galería etrusca en la Casa de Campo del Príncipe en El Escorial*, 1786, tinta y aguadas de colores sobre papel verjurado enmarcado con cartón grisáceo. 419 x 421 mm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10221991

Páginas 2-3: Artesonado de uno de los cuartos de las frutas de la Alhambra de Granada, h. 1539

Página 5: Anónimo, reloj de bolsillo, «La familia de Felipe IV», h. 1660, metal esmaltado, 6 cm de diámetro. Bien de S. M. el Rey Don Juan Carlos

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, Álbum/Oronoz: p. 75

© Bpk/Hamburger Kunsthalle/Christoph Irrgang: p. 77

© Cabildo. Catedral Primada, Toledo, fotografía de David

Blázquez: p. 13

© Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe

Fouin: p. 42

Cliché Ville de Nancy, P. Buren: p. 53

Cortesía Pilar Banito y Amaya Herrero: p. 80

Cortesía Catedral Primada de Toledo (Ángel Fernández Collado,

Alfredo Rodríguez González, Isidoro Castañeda Tordera, *Los*

*diseños de la Catedral de Toledo: catálogo de diseños arquitectónicos,*

*artísticos, topográficos y textiles*, Toledo, Instituto Teológico San

Ildefonso, 2009): p. 33

Cortesía del Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia: p. 12

(izquierda)

Cortesía Ediciones PROMECAL, fotografías de Alberto Rodrigo: p. 21

Cortesía de la Enciclopèdia Catalana: p. 12 (derecha)

Cortesía Lelievre Paris: p. 83 (fig. 5)

Cortesía Rijksmuseum Amsterdam: p. 74

Cortesía José Luis Sancho: pp. 88, 89, 91

Cortesía del Servicio de Publicaciones de la Junta de

Comunidades de Castilla la Mancha: pp. 9, 12 (centro)

Cortesía TORREAL, S. A.: p. 76

Cortesía de Amalia M.<sup>a</sup> Yuste Galán: p. 8

Foto Musei Vaticani: p. 27

Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, fotografías de

Pepe Navarro: pp. 2-3, 24, 26, 32, 35

Madrid, 123RF: p. 29

Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo

Histórico Nacional, CLERO-SECULAR\_REGULAR, Car. 3022,

N.5Bis: p. 17

Matilde Miquel Juan: pp. 6, 18 y 19

Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas: p. 52

Madrid, Museo Nacional del Prado: pp. 37, 41 (fig. 2), 61

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: p. 41 (fig. 3)

París, Collection du Mobilier national, © Philippe Sébert: pp. 38,

58-59; © Françoise Baussan: pp. 62-63

© Patrimonio Nacional: cubierta: pp. 5, 20, 56, 57, 66, 71, 73, 75

(fig. 6), 78 (fotografía: Félix Lorrio), 81, 82, 83 (fig. 6), 84, 85

(fotografía: Félix Lorrio), 90

© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Franck Raux: p. 44

© RMN-Grand Palais (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel

Ojéda: p. 47

© RMN-Grand Palais (Musée des Châteaux de malmaison et de

Bois-Préau) / Yann Martin: p. 86

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi: p. 45

Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Hungría, fotografía de

Daniel Salvador-Almeida: p. 68

Tournai, Bibliothèque de la Ville de Tournai, Ms. 27: p. 11

© Victoria & Albert Museum, Londres: pp. 33, 87

Fotocomposición:

Ana Martín

Preimpresión:

Lucam

Impresión y encuadernación:

Brizzolis

ISSN 0486-0993 NIP0 046-19-005-8 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 9€ | EXTRANJERO 16€

