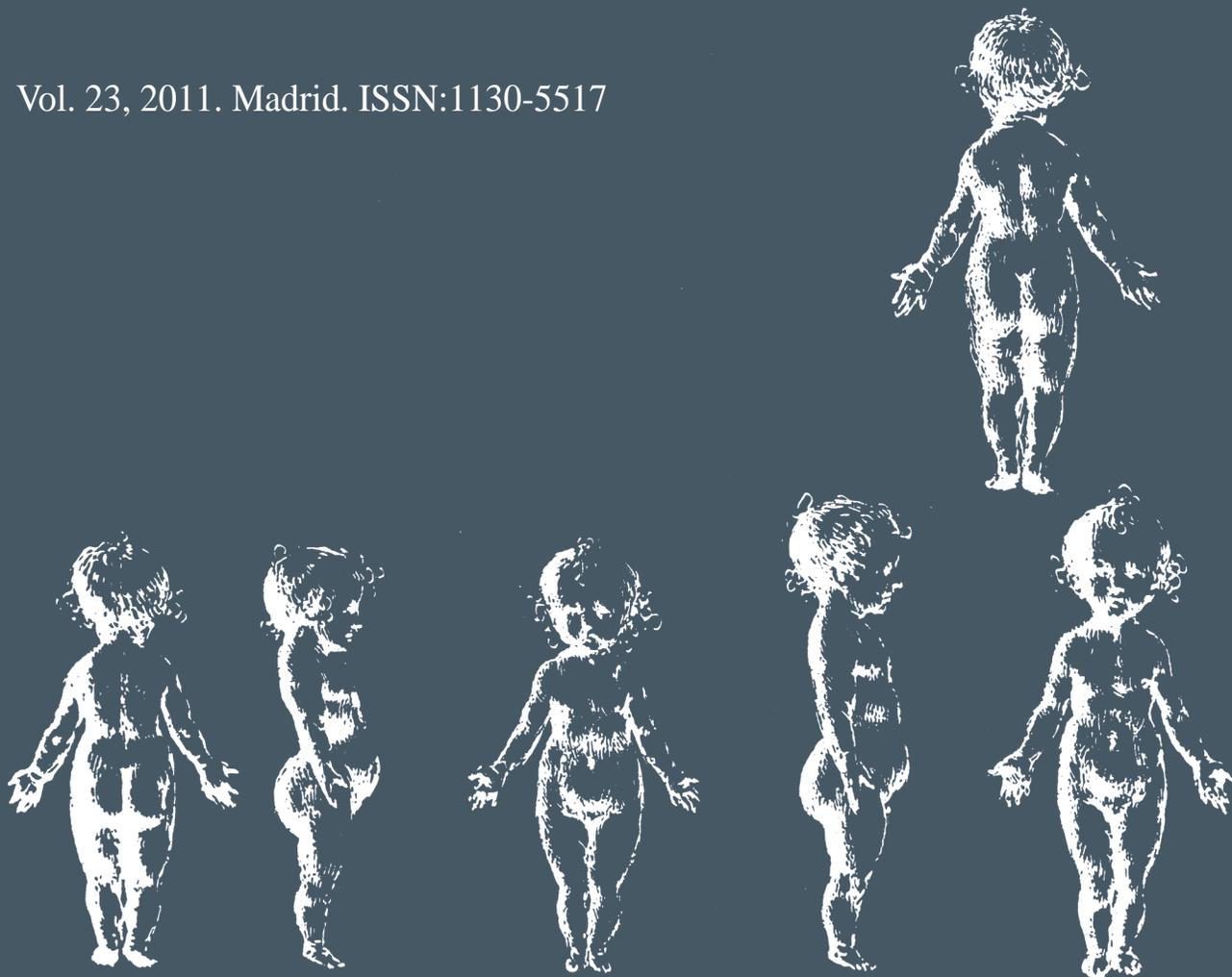


ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 23, 2011. Madrid. ISSN:1130-5517



UAM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID

Departamento de Historia y Teoría del Arte

ANUARIO del Departamento de Historia y Teoría del ARTE. Vol. 23, 2011. Madrid (España). ISSN: 1130-5517

Datos catalográficos recomendados por el Servicio de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid:

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte.- Vol.1 (1989)- .- Madrid : Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1989— .- vol. ; 28 cm.
Anual

ISSN 1130-5517 = Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

1. Arte - Teoría - Publicaciones periódicas. 2. Arte - Historia - Publicaciones periódicas. I. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte es una revista científica de periodicidad anual, fundada en 1989 y editada por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Está dedicada a la difusión de la investigación científica sobre la Historia del Arte español y el arte relacionado con España.

Bases de datos: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* está sistemáticamente recogido en las bases de datos FRANCIS, ISOC-Arte y Dialnet, ERIH, REGESTA IMPERII, COMPLUDOC, PIO.

Editor:

Ismael Gutiérrez Pastor (Profesor Titular. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM)

Comité de redacción:

Isidro G. Bango Torviso (Catedrático. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM). Fernando Marías (Catedrático. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM). Carlos Reyero (Catedrático. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM). Lourdes Roldán Gómez (Profesora Titular. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM). M^a Teresa López de Guereño (Profesora Titular. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM).

Comité científico:

Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid). Joaquín Yarza Luaces (Universidad Autónoma de Barcelona). Luis Caballero Zoreda (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid). Elisée Trenc (Université de Reims). Keith Moxy (Barnard College. New York). Joaquín Berchez Gómez (Universidad de Valencia). Veronique Gerard (Université de la Sorbone. París).

Redacción:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
C/. Francisco Tomás y Valiente, nº 1.
28049-MADRID (España)
Tel. 00-34-914974611
Fax. 00-34-91-4973835
e-mail: anuario.arte@uam.es

Intercambios:

Biblioteca de Humanidades. Hemeroteca
C/ Freud, 3.
28049-MADRID (España)
e-mail: revistas.biblioteca.humanidades@uam.es

Edición:

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM).

ISSN: 1130-5517

Depósito Legal: M-30.918-1989

Impresión:

Industrias Gráficas Caro, S.L.
Gamonal, 2.
28031-MADRID (España)

Ilustración de las cubiertas: Según Fray Juan Rizi, *La Pintura Sabia* (1659). Manuscrito de la Biblioteca de Fundación Lázaro Galdiano, fol. 104-104v.

SUMARIO

Páginas

ROBERTO BARTUAL MORENO

Los primeros cien años de tira narrativa (1450-1550): los inicios de la narración gráfica impresa.
The first century of narrative strips (1450-1550): the origins of graphic narrative 9

EARL E. ROSENTHAL

La catedral de Granada: el altar mayor bajo cúpula.
The Cathedral of Granada: the High Altar under the Dome 21

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA

La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II
The library of the Genovese Juan Luis de Musante (1587), royal master builder of Philip II 31

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA

De las guerras con Francia. Italia y San Quintin (II)
In the Wars with France. Italy and Saint Quintin (II)..... 47

NATALIA JUAN GARCÍA

Una aproximación al estudio del *taccuino* de los Tornés. Diseños y textos de la *Regola* de Vignola en el arte del Alto Aragón
An approach to the study of the Tornés' taccuino. Designs and texts of the Vignola's Regola in the art of the Alto Aragón 85

DANIEL SASTRE DE LA VEGA

Los biombos *tagasode*. Claves literarias e históricas para su interpretación.
The Tagasode Screens. Historic and Literary Interpretations 111

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR

Isidoro de Tapia (hacia 1712 – activo hasta 1771/1777), pintor rococó en la Academia de San Fernando de Madrid
Isidoro de Tapia (circa 1712 – active until 1771/1777), Rococo painter at the Academy of San Fernando in Madrid 137

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

El traslado de los reyes navarros a la catedral de Pamplona (1865-1866). Arte y artistas para una ceremonia frustrada
The transfer of the Kings of Navarre in Pamplona Cathedral (1865-1866). Art and artists for a ceremony frustrated 163

ELENA DE ORTUETA HILBERATH

La Exposición Internacional de Barcelona y su impacto en Tarragona
The International Exhibition of Barcelona and Tarragona impact 183

En construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte.	
Memoria del curso 2010-2011.	201
Ana María Roteta de la Maza. <i>In memoriam</i> (por Ángela Franco)	203

COLABORADORES

Roberto Bartual Moreno. Doctor en Literatura Europea (UAM) con una tesis sobre la narración gráfica. Co-fundador y editor de la publicación *The Comics Grid*, dedicada al estudio académico del cómic. Ha publicado artículos sobre los orígenes del lenguaje narrativo visual en *Studies in Comics* (Hogarth y sus contemporáneos) y la Revista de la Universidad Autónoma de México. Es traductor literario y autor de varias obras de ficción.

e-mail: roberto_bartual@hotmail.com

Earl E. Rosenthal (†)

Véase su reseña biográfica en la nota 2 de su artículo (pp. 29-30).

María Josefa Tarifa Castilla es licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Navarra (1997) y Doctora en Historia del Arte por la misma Universidad (2003) con la tesis “La Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela (Navarra)”, publicada en 2005 por el Gobierno de Navarra. Ha ejercido como Profesora Asociada del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra y ha desempeñado la secretaría de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de dicha Universidad. Actualmente imparte docencia en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Es autora de varios libros y ha publicado numerosos artículos sobre arte navarro en la Edad Moderna. Entre sus temas preferentes de investigación se encuentran la arquitectura del siglo XVI y el mecenazgo artístico durante el Renacimiento. Participa en un proyecto de investigación europeo conjunto con el INHA de París y es miembro de un proyecto I+D sobre el arte granadino en la Edad Moderna.

e-mail: mjtarifa@unav.es

Agustín Bustamante García es Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Estudia el arte español de la Edad Moderna y sus relaciones con Italia y Flandes. Trabaja la arquitectura española de los siglos XVI y XVII, las teorías artísticas, así como los grandes episodios de las artes figurativas, incluido el coleccionismo de aquellos siglos. En la actualidad está llevando a cabo una investigación sobre la representación, tanto de los hombres ilustres, como de los hechos llamados memorables durante los siglos XVI y XVII, y con ello, el tema de la propaganda y sus largas consecuencias y repercusiones.

e-mail: agustin.bustamante@uam.es

Natalia Juan García es Doctora en Historia del Arte y profesora de la Universidad de Zaragoza. Su interés investigador se centra en el estudio de la arquitectura monástica de los siglos XVII y XVIII, fruto del estudio del monasterio barroco de San Juan de la Peña, sobre el que realizó su Tesis Doctoral, de la cual han derivado varios libros. De manera paralela al estudio del arte y la arquitectura monástica comenzó una línea de investigación centrada en el estudio de los dibujos y trazas arquitectónicas de los siglos XVII y XVIII.

e-mail: natajuan@unizar.es

Daniel Sastre de la Vega es licenciado en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha realizado estancias de investigación en la School of Oriental and African Studies de Londres (S.O.A.S.) y la Universidad de Tokio, profundizando en el conocimiento del arte de Japón. Posee un máster en Japanese Studies por la Universidad de Sophia, de Tokio. En la actualidad se encuentra cursando su doctorado en la Universidad de Ritsumeikan en la ciudad de Kioto. Su interés se centra en el arte japonés, con especial atención en los biombos del período Momoyama. En la actualidad, investiga sobre los círculos pictóricos de la ciudad de Kioto en el siglo XX.

e-mail: chobonaino@hotmail.com

Ismael Gutiérrez Pastor es Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid y editor del *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*. Su investigación se ha centrado en el estudio de la pintura de los siglos XVII y XVIII en La Rioja y sus relaciones con Burgos, Navarra y Aragón, así como con la escuela de Madrid. Resultado de ella son el *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla* (Logroño, 1984) y la *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo el Joven (1637-1666)* (en colaboración con José R. Buendía, Burgos, 1986), además de numerosos artículos sobre pintura decorativa y pintores barrocos de la Corte de Madrid y relacionados con ella (Giordano, De Matteis). Otras investigaciones giran en torno al coleccionismo artístico, la escultura en estuco y la decoración en “*scagliola*”.

e-mail: ismael.gutierrez@uam.es, igutierrezpastor@gmail.com

Francisco Javier Azanza López es Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra y Subdirector del mismo. Su actividad investigadora abarca ámbitos como la catalogación y protección del patrimonio artístico, la arquitectura y urbanismo de la Edad Moderna y Contemporánea, la teoría de las artes, el ceremonial, arte efímero y emblemática, y la escultura pública y conmemorativa. El resultado es más de un centenar de publicaciones científicas entre libros y capítulos de libros, artículos de revistas especializadas, y contribuciones a congresos nacionales e internacionales.

e-mail: jazanza@unav.es

Elena de Ortueta Hilberath es Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad de Extremadura. Doctora (Universitat Rovira i Virgili) tras realizar estudios de licenciatura (Universitat de Barcelona) y cursos de doctorado (Escuela Politécnica de Catalunya). Su investigación está dedicada al estudio del urbanismo y la conservación del patrimonio, la teoría de la restauración y las tipologías de la arquitectura industrial. Ha publicado *Tarragona, el camino hacia la modernidad. Urbanismo y Arquitectura* (2006), *De l'erudit al turista. Inici de la projecció del patrimoni artístic i cultural de Tarragona (1834-1933)* (2004), *La conquesta de l'aigua: proveïments i vessaments* (2002). En la actualidad trabaja en la redacción del catálogo monumental de la ciudad de Tarragona (POUM).

e-mail: eortueta@unex.es

Los primeros cien años de tira narrativa (1450-1550): los inicios de la narración gráfica impresa

Roberto Bartual Moreno

Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Lingüística,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Fecha de recepción: 15 septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 9-20
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

Gracias al creciente interés académico por el cómic y la novela gráfica, algunos autores como Roger Sabin o Santiago García han llamado la atención sobre el parentesco que estos géneros modernos de narración gráfica comparten con las hojas volanderas que, durante la Baja Edad Media y el Renacimiento, referían vidas de santos, escenas populares, alegorías místicas o pasajes bíblicos mediante secuencias de viñetas. En su monumental obra *The History of Comic Strip*, David Kunzle reunió el primer y hasta el momento único corpus de este tipo de grabados, a los que denominó “tiras narrativas”, dejando pendiente la tarea de analizar sus características formales; tarea a la que nos proponemos dar comienzo en este artículo con el fin de establecer un puente de diálogo entre la narración gráfica y la historia del arte.

PALABRAS CLAVE

Tira narrativa, hoja volandera, grabado, secuencialidad, cómic, novela gráfica, narración gráfica, Baja Edad Media, Renacimiento, manuscrito iluminado, imprenta.

ABSTRACT

Due to the growing academic interest in comics and graphic novels, some authors such as Roger Sabin or Santiago García have emphasized the kinship these modern genres of graphic narrative share with the Broadsheets where popular stories (lives of saints, popular scenes, mystic allegories or biblical passages) were represented in sequences of panels during the Late Middle Ages and the Renaissance. In his landmark work *The History of Comic Strip*, David Kunzle put together the first and only corpus (up to the present date) of this type of sequential engravings, giving them the name of Narrative Strips. Kunzle, however, held back the task of analyzing the formal features of these Narrative Strips. The purpose of this article is to provide a starting point for that task, establishing a bridge of dialogue between graphic narration and history of art.

KEY WORDS

Narrative strip, Broadsheet, Engraving, Sequentiality, Comic, Graphic novel, Graphic narration, Late Middle Ages, Renaissance, illuminated manuscript, Press.

La narración gráfica antes de la imprenta.

Aunque es posible encontrar numerosos ejemplos de narración gráfica en la antigüedad, la disposición de un conjunto de imágenes en secuencia con el fin de narrar una historia no se generaliza como dispositivo artístico hasta bien entrada la Edad Media. Hasta ese momento las “tiras” de imágenes (y podemos pensar en la Columna de Trajano o en la secuencia de los Centauros en las metopas

de la fachada sur del Partenón) habían estado asociadas sobre todo al arte escultórico y su objeto social era esencialmente conmemorativo: en el primer caso se trataba de ensalzar el triunfo de Trajano contra los Dacios, en el segundo la victoria de los atenienses sobre los persas a través de la alegórica lucha entre centauros y lapitas.

Durante la Edad Media, no obstante, la narración gráfica se aparta de este cariz conmemorativo y adquiere un carácter moral, pues pasa de tener una

función civil a una función religiosa, desaparece del foro para aparecer en el templo, ya no en forma de relieves escultóricos, sino predominantemente bajo la forma pictórica. Las secuencias narrativas de imágenes proliferan tanto en el interior de los libros como en el de los templos. Ciertas vidrieras, como la de la catedral de Sant Étienne de Sens, contienen imágenes seriadas que relatan pasajes selectos de las Sagradas Escrituras (la parábola del hijo pródigo en el caso de la catedral de Sens) o vidas de santos. Otras catedrales, como la de Santiago de Compostela, albergan en su interior vía crucis cuyas estaciones de la cruz están esculpidas en relieve relatando la pasión de Cristo. En la pintura flamenca del siglo XV era común recrear un contenido narrativo repitiendo la figura de un mismo personaje a lo largo de un escenario o camino a modo de progresión. Así ocurre en *El sueño del Papa Sergio* de Rogier van der Weyden, donde el Papa, después de ser visitado en sueños por un ángel, se dirige al encuentro de San Huberto para nombrarle obispo; todo ello narrado a través de una secuencia de imágenes contenida dentro del mismo lienzo, que da comienzo en la habitación del Papa y finaliza pasado el Castelo de Sant'Angelo, dando alcance a San Huberto en el primitivo templo de San Pedro. Los ejemplos de narración gráfica fuera del medio impreso son demasiado numerosos como para abundar en ellos, sin embargo, debemos reseñar por último los retablos, ya que en ellos era común encontrar escenas narrativas en relieve dentro de los encasamientos, alineados en calles y pisos formando una matriz de la que sin duda se derivarían las matrices de viñetas de los manuscritos medievales.

La abundancia de secuencias narrativas durante la Baja Edad Media obedece a un propósito didáctico: las cualidades narrativas de la imagen tienen un valor incalculable en una sociedad esencialmente analfabeta. En palabras del papa Gregorio el Grande: “La pintura puede ser para los iletrados lo que las palabras para los que saben leer”¹. Sin embargo, con la aparición de los tipos móviles a mediados del siglo XV, los impresores descubren la enorme eficacia que tiene la imagen no solo para transmitir enseñanzas morales, sino también para aumentar las ventas de sus libros. La imagen impresa, bien en forma de estampas individuales bien en forma de láminas insertas en un libro, se extiende por toda Europa: mapas, retratos, vistas de ciudades, grabados zoológicos, los géneros son muchos y entre ellos surge la versión impresa de un género que ya conocíamos por los manuscritos iluminados: la narración gráfica en forma de tira o matriz de viñetas, habitualmente de tema religioso.

Como demostró David Kunzle, este género de estampas, al que él denomina “tiras narrativas”, dista mucho de

ser marginal a juzgar por la enorme cantidad de tiras que Kunzle encontró y reunió en su clásico *The History of the Comic Strip*², el cual constituye el único catálogo existente de obras de este género. Gracias a él y a otros investigadores como Thierry Smolderen³, hoy sabemos que la historia de la narraciones con viñetas en medio impreso no da comienzo en los siglos XIX y XX con la aparición del cómic y de la novela gráfica, sino que se remonta a los mismos orígenes del medio, es decir, a la invención de la imprenta; e incluso antes, ya que las estampas narrativas basan su modelo en los retablos y en las secuencias ilustradas de los manuscritos medievales. Tan presente lo tenemos que algunos estudiosos se han apresurado a emplear el término “cómic” para definir ciertas manifestaciones secuenciales como, por ejemplo, el *Tapiz de Bayeaux*⁴ o estampas de vidas de santos, como la de las *Torturas de San Erasmo*⁵, las cuales no cumplen las mismas condiciones narrativas que el cómic actual, como veremos más adelante al analizar el caso de la conocida estampa de San Erasmo. Si queremos comprender la evolución de la narración gráfica, de poco sirve usar la palabra “cómic” indiscriminadamente. Urge, por tanto, estudiar en profundidad estas primeras obras de narración gráfica impresa a fin de establecer cuáles son las diferencias que existen entre su técnica narrativa y la del cómic.

En este artículo nos centraremos en el primer siglo de imprenta, un interesante periodo para la narración gráfica en el que si bien los grabadores reciben todavía la influencia tardía del arte medieval, van incorporando poco a poco motivos más seculares a sus tiras narrativas, según se acerca el influjo renacentista. Las narraciones con viñetas de los manuscritos medievales serán el modelo que, en un principio, copiarán los primeros grabadores. La técnica narrativa básica de los miniaturistas medievales ha sido bien descrita por Breixo Harguindey en su estudio sobre las *Cantigas de Santa María*⁶. En el cómic actual podemos encontrar largas secuencias en las que un personaje se mueve a lo largo de un escenario; sin embargo, en los manuscritos y luego en las tiras narrativas impresas, cada viñeta corresponde a una acción o escena diferente, como ocurre en un *tableau vivant*, sin que dichas acciones o escenas aparezcan divididas en momentos de orden inferior o en fases sucesivas de un movimiento. Nótese cómo los miniaturistas de las Cantigas respetan la regla de representar solo una acción por viñeta: en la primera, el caballero llega a la ciudad; en la segunda, reza a la virgen; en la tercera, parte hacia la batalla; en la cuarta, la caballería choca contra el enemigo; en la quinta, el enemigo es vencido; en la sexta, el caballero da las gracias a la virgen (Fig. 1). Con la excepción de dos páginas de las *Cantigas de Nuestra Señora* en los que se repiten imágenes “levemente diferentes para dar la impresión de



Fig. 1. Anónimo. *Cantigas de Santa María*, Códice Rico, Cantiga 63: “Como Santa María sacou de vergonna a un cavaleiro que ouver’ a ser ena lide en Sant’ Estevan de Gormaz, ve que non pod’ y ser po las suas tres missas que oyu” (fol. 78r). Siglo XIII. San Lorenzo del Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

paso del tiempo”⁷, la representación secuencial del movimiento es totalmente ajena al manuscrito medieval y a la tira narrativa.

Esta forma estática y sincopada de narrar típica del manuscrito, la cual limita cada una de las imágenes a un evento o escenario, es adoptada rápidamente por los grabadores. Esto obedece con toda seguridad a razones de economía narrativa: si el grabador solo disponía del espacio de una página para narrar una historia, cuanta mayor separación temporal hubiera entre sus imágenes,

más larga era la historia que se podía narrar. En su obra, *La Novela Gráfica*, Santiago García encuentra una segunda y muy convincente explicación:

“El motivo de que la repetición de planos y fondos [con el fin de representar el movimiento] se hubiera evitado en las narraciones con imágenes es muy sencillo: en los grabados tradicionales, el uso de planchas de metal había exigido producir imágenes con una alta densidad de información gráfica que justifi-

cara su alto precio. Uno no compraba una estampa con seis imágenes para que las seis imágenes solo ofrecieran variaciones paso a paso en el movimiento de los personajes principales: la rentabilidad estaba en poder disfrutar de seis escenas diferentes –aunque relacionadas–, que se pudieran contemplar con deleite estético⁸”.

Al igual que en los manuscritos, los temas que abordan las primeras tiras narrativas eran esencialmente religiosos: desde vidas de santos a la eterna cuestión antisemita, pasando por el relato biográfico: las vidas de Lutero y Calvino se cuentan entre las favoritas del público germano⁹. Ya entrado el siglo XVI, hará aparición un nuevo género: el de propaganda política, editándose cientos de tiras sobre complots contra la corona e intrigas cortesanas. Durante este primer periodo de la tira narrativa (1450-1550), que concluiría con la generalización del grabado en cobre a mediados del siglo XVI, el desarrollo de este género gráfico es, según Kunzle, directamente proporcional al nivel de desarrollo de la clase media, que al fin y al cabo, es quien las produce y las compra. La mayor parte de las tiras que se conservan son de origen germano, mientras que en siglos posteriores habrá abundancia de tiras también en Holanda (s. XVII) e Inglaterra (s. XVII-XVIII). Sin embargo, la tira narrativa es casi inexistente en España o en Polonia, países “donde la cultura estaba restringida a una elite aristocrática y la clase media se caracterizaba por su debilidad¹⁰.” Incluso en Cataluña y Levante, donde sí existió una clase burguesa y el grabado estaba más extendido que en el resto de la península, las *aucas*, tal y como las conocemos ahora (secuencias de imágenes con versos rimados a los pies), son escasísimas con anterioridad al siglo XIX.

1450-1500. Tiras proto-narrativas: series y ciclos.

Durante los cincuenta años siguientes a la aparición de la imprenta, la tira europea siguió recibiendo una fuerte influencia del arte medieval. Las tiras más antiguas que se conservan no tienen un contenido exactamente narrativo. Son por lo general series tópicas de emblemas morales, en las que se emplea la matriz de viñetas para representar los siete pecados capitales, los cuatro temperamentos del hombre, y otras muchas series como la danza de la muerte o los diez mandamientos. Mediante elementos iconográficos propios de la Edad Media cada viñeta representa no tanto una acción, como un estado o un atributo. Los significados se fijan mediante emblemas: signos visuales de carácter arbitrario y de significación estable. Así, en una tira germana de 1470, los Siete Pecados Capitales

aparecen ilustrados de la siguiente manera: la Avaricia, por un sapo; la Ira, un oso; la Lujuria, una cabra; etc¹¹. Por lo demás, no existe relación causal entre una ilustración y la siguiente por lo que nada obliga a “leerlas” o interpretarlas en un determinado orden, motivo por el cual no debemos considerarlas secuencias narrativas, sino “ciclos” o “series” proto-narrativos.

El uso del emblema en estas primeras tiras es herencia directa de los manuscritos medievales, pero con el tiempo los grabadores se irán apartando paulatinamente de esta iconografía tópica, sustituyendo el emblema por la puesta en escena de acciones características, e introduciendo por tanto, elementos propiamente narrativos en estos primeros “ciclos”. En la figura 2 reproducimos un ciclo dedicado a los diez mandamientos donde el paso de lo emblemático a lo mimético, o por decirlo de otro modo, de lo puramente simbólico a la observación de la realidad, es ya evidente. En la cuarta viñeta, por ejemplo, para representar el “Honrarás a tu padre y a tu madre” se ilustra no con un símbolo previamente consensuado sino con una escena cotidiana que constituye un acto literal de respeto o servicio a los progenitores: la hija que peina el cabello de su madre y el hijo que lava los pies al padre. (A pesar del halo de cotidianidad que contiene esta escena, no debemos pasar por alto un detalle: el lavar los pies no deja de ser un acto ritual bíblico, por lo que aún es posible detectar un cierto contenido simbólico en esta escena).

Aunque se vaya abandonando poco a poco el uso del emblema en estampas como ésta, todavía no podemos atribuirles plenamente el adjetivo “narrativo”. Para que exista narración es necesario que las imágenes guarden entre sí relaciones causales, y en los ciclos no las hay. No hay progresión alguna en la sucesión de los mandamientos, como si la habrá, por ejemplo, en *The Rake's Progress* (1736) de William Hogarth, donde las prohibiciones sociales las incumple un mismo personaje, siguiendo una progresión lógica que le lleva a hundirse poco a poco en la miseria. Aquí, en cambio, cada mandamiento está ilustrado de manera independiente: el primero no implica el segundo, ni el segundo el tercero. Cada ilustración está deslocalizada temporalmente, ya que es la imagen de un imperativo moral eterno.

En principio, el tema de los diez mandamientos tiene un potencial narrativo superior al de otros ciclos, pues nada le hubiera impedido al grabador establecer relaciones causa-efecto entre los pecados, o hacer del pecador un personaje estable que se repitiera en todas las viñetas como hará Hogarth más adelante. Sin embargo, no será en el ciclo de los mandamientos donde reaparezca la naturaleza plenamente narrativa de las secuencias de los manuscritos iluminados. Tampoco cuando el grabador aborda la historia sagrada le da una orientación plenamente narrativa con una secuencia causal clara, lo cual



Fig. 2. Anónimo. Los diez mandamientos. c. 1460. Munich, Staatsbibliothek.

favorece, en ocasiones, patrones de composición muy peculiares, como el del *Lamento sobre el cuerpo de Cristo* (Fig. 3) donde las viñetas tienen una progresión circular. Se trata en realidad de una carta de indulgencia cuyas viñetas ilustran de manera emblemática (aún) diferentes acontecimientos de la vida de Cristo. Sin embargo, los acontecimientos no están ordenados cronológicamente: la corona de espinas representa el episodio de la Pasión; el gallo, las tres traiciones de San Pedro; los clavos, la crucifixión; pero no existe ninguna relación causal entre ninguna de estas imágenes y la siguiente.

Tampoco hay contenido causal fuerte en otra tira de esta época a la que Scott McCloud ha querido vincular con el “cómic”¹². Se trata de *Las torturas de San Erasmo*, compuesta por una matriz de doce viñetas en la que se describen las ordalías por las que tuvo que pasar Erasmo desde su ingreso en prisión por orden de Diocleciano, hasta su muerte (Fig. 4). Aunque no se trata de un ciclo, pues los acontecimientos descritos por las imágenes se suceden cronológicamente, las

relaciones causales que median entre dichos acontecimientos son cuanto menos confusas. Solo las tres primeras viñetas parecen seguir de forma coherente una lógica causa-efecto: en la primera, Erasmo permanece encerrado en su celda; en la segunda, es llevado ante Diocleciano, quien con toda seguridad intenta obligarle a renunciar a su fe; mientras que, en la tercera, debemos suponer que se ha negado a ello, pues Erasmo recibe un garrotazo ante el altar para ser llevado a la sala de torturas. El resto del relato se aparta, sin embargo, de la secuencialidad estricta de estas tres primeras viñetas. Ninguna de las torturas implica causalmente la siguiente, como prueba el hecho de que en algunas de ellas Erasmo lleve sotana, en otras no (viñetas 7 y 8), y en la siguiente aparezca de nuevo con sotana sin razón aparente (viñeta 9). No tiene ningún sentido narrativo este constante vestir y desvestirse al torturado, como tampoco lo tiene el que, después de que le perforan un ojo con una barrena (viñeta 8), Erasmo no muestre ninguna herida en la cara durante las viñetas siguientes.



Fig. 3. Anónimo. Lamento sobre el cuerpo de Cristo. c. 1500. Oxford, Bodleian Library.

Las Torturas de San Erasmo debe entenderse, pues, no tanto como una narración ordenada, sino más bien como una enumeración acausal y atemporal de dichas torturas.

Como vemos, el componente causal, necesario para que podamos hablar de secuencia, no aparece ni en los ciclos ni tampoco en las primeras tiras relativas a la historia sagrada o a los mártires de la Iglesia. Aparecerá, sin embargo, ya entrado el Renacimiento, en un lugar inesperado: la propaganda Luterana; en concreto, dentro de un tipo de estampas basadas en una fórmula característica de la retórica escolástica: el método de contraste basado en el “antes” y el “después”¹³. Ésta es, precisamente, una de las estructuras preferidas por los grabadores luteranos en sus hojas volanderas: una viñeta de Cristo predicando y, junto a ella, una del Papa rodeado de riquezas; una viñeta de Cristo con la corona de espinas y otra del Papa con una corona de oro (Fig. 5). Al contrario de lo que ocurre en los *ciclos*, las imágenes de esta tira están contrastadas temporalmente, hay una noción de “antes” y de “después” e incluso invita al lector a establecer relaciones causales al pasar de una imagen a otra: si el Papa lleva oro en su cabeza en lugar de espinas es porque ha traicionado las ideas de Cristo.

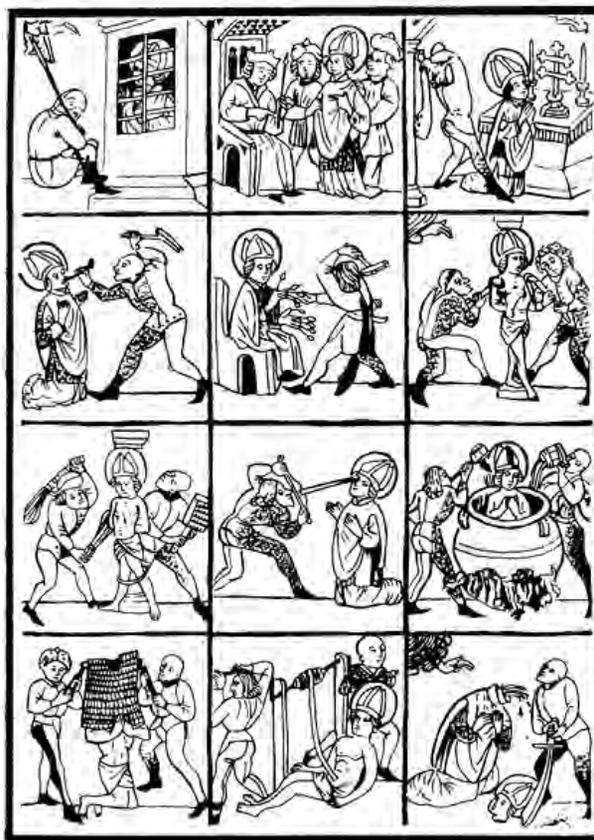


Fig. 4. Anónimo. Las torturas de San Erasmo. 1455. París, Bibliothèque Nationale.

1500-1550. Las primeras tiras propiamente narrativas: la secuencia.

Temporalidad y causalidad son los requisitos básicos para que podamos hablar de secuencia de imágenes y no simplemente de ciclo o serie. Según se va abandonando el estilo emblemático a lo largo del siglo XVI, las estructuras secuenciales y cronológicas se van afianzando en la tira, lo cual le plantea al grabador un problema de origen práctico: ¿Cómo hacer entender al “lector” mediante signos visuales que lo que está viendo en una viñeta es consecuencia de lo que ha visto antes? Para soslayar este problema los grabadores recurren con frecuencia al relato de historias ya conocidas: pasajes selectos de la vida de Cristo, las ya mencionadas torturas de San Erasmo, o vidas de personajes históricos, como por ejemplo, la de Conrado II, el Sállico¹⁴. Si el “lector” conoce ya de antemano la lógica causal de la narración, el trabajo del grabador resulta sin duda mucho más fácil. Cada imagen (véase de nuevo la Fig. 3) es simplemente una ilustración de algo ya conocido. Sin embargo, si el “lector” no tiene conocimiento previo de la historia que hay detrás de las imágenes, difícil le será deducirla del contenido gráfico de las viñetas pues estas contienen implicaciones causales muy débiles.



Fig. 5. Lucas Cranach, el Viejo. *Passional Christi und Antichristi*. 1521. Copenhague, Det Kongelige Bibliotek.



Fig. 6. Anónimo. *Christus und die Minnende Seele*. 1530. Munich, Staatsbibliothek.

Es por ello que las tiras narrativas que no están basadas en historias o fábulas de dominio público dependen totalmente del texto para poder ser comprendidas. Un caso curioso (pues además hay que situarlo en un limbo intermedio entre lo religioso y lo secular) es el de las curiosísimas estampas dedicadas al cortejo de Cristo y el Alma Cristiana. Este “cortejo” o “seducción” es una alegoría común dentro de la tradición mística, siendo recogida en España por San Juan de la Cruz en su *Cántico Espiritual*, el cual lleva por subtítulo *Canciones entre el Alma y el Esposo*. En estos cortejos alegóricos, el Alma Cristiana suele estar personificada por una tentadora joven que intenta seducir a Cristo de modos muy diversos. No obstante, en ocasiones ocurre lo contrario y es Cristo el que intenta conquistar a la joven, como ocurre en *Christus und die Minnende Seele*, un poema de origen germánico que fue grabado en numerosas ocasiones en forma de narración pictográfica¹⁵, y que recuerda poderosamente la tradición de las *Cantigas de Santa María*.

En la versión gráfica más conocida este poema (Fig. 6), el emblema todavía juega un papel esencial, incluso tratándose de una tira impresa bien entrado ya el siglo XVI, como es el caso de ésta. Por ejemplo, las técnicas de

seducción que Cristo utiliza cada viñeta pueden resultar de lo más chocantes si no se contemplan desde un punto de vista simbólico. Dichas técnicas son tan variadas como el castigo corporal (viñeta 4), la pócima amorosa (viñeta 8), el juego del escondite (viñeta 10) o la serenata de violín y tambor (viñetas 15 y 16). Y por si aún queda alguna duda de que el atractivo que este tipo de tiras tenía para el público de su época estaba más cercano a la procaicidad que a la devoción, obsérvese que Cristo no descarta emplear de vez en cuando la acción directa en lugar de utilizar los anteriores subterfugios amorosos. El texto que acompaña la viñeta 4 no puede ser más explícito: “*Jesús*: Si de seas disfrutar de mí, habrás de desnudarte / *Alma cristiana*: Para ofrecerme su delicada simiente, él me desnudó por completo” (Wilt du dich genieten mein / So müst du gar entblösset sein / Nement alle sament war / Er will mich emblossen gar). Al contrario que las tiras anteriores, ésta asume ya una forma plenamente narrativa. Aunque el formato narrativo sigue siendo episódico (obsérvese cómo se respeta la tradición de situar en cada viñeta una sola acción, a la manera de las secuencias de los libros minia-dos), aquí el orden de los episodios no sigue una lógica enumerativa, como en las *Torturas de San Erasmo*, sino una lógica progresiva. Después de depositar su simiente en

el Alma Cristiana (viñeta 4), Cristo recurre al castigo físico (viñeta 5); en la siguiente viñeta, Cristo amenaza con dejarla ciega y tullida (“blenden und lamen”), pero puesto que ella acata con sumisión castigos y amenazas, Cristo deja que descansa plácidamente (viñeta 7) una vez superada esta prueba de fe. A partir de la octava viñeta, Cristo somete al alma a una prueba diferente: la enamora haciendo que beba una pócima amorosa, para a continuación huir de ella; en la viñeta 9 anuncia su intención de apartarse de su lado (“Ich fliege mi tallen meine finnen”), pero el alma consigue darle alcance en la siguiente viñeta, le saca de su escondite detrás de una cortina y se reúne con él en un abrazo en la viñeta 11. Como vemos, las viñetas están conectadas causalmente, al menos en grupos de tres, sucediéndose las diferentes acciones según una lógica de acción-reacción: castigo / sumisión / descanso (viñetas 5, 6 y 7), huida / descubrimiento / reconciliación (viñetas 8, 9 y 10).

Aunque la intención narrativa es ya evidente en esta tira, es importante subrayar que el grabador todavía no aplica las técnicas necesarias para articular dicha narración mediante signos visuales. Si no se hubiera conservado el texto del poema, quizá habría sido posible identificar la alegoría central del relato, pero no el sentido de las concatenaciones causales: ¿cómo entender que en la viñeta 6 el alma se está sometiendo si no es porque nos lo dicen los versos? ¿cómo saber que, al marcharse Cristo en la viñeta 9, está huyendo del alma?

Sin embargo, el que los grabadores se basaran primordialmente en el texto para articular sus narraciones gráficas, no quiere decir que no conociesen técnicas apropiadas para concatenar las imágenes de forma visual. Al menos, así lo demuestra la serie de estampas de Hans Sebald Beham que llevan por título *Danza de Campesinos* (Fig. 7), fechadas en la década de los 30 del siglo XVI, igual que la estampa anterior. Sin embargo, las diferencias entre ambas no pueden ser más acusadas. Por un lado, el tema de *Danza de Campesinos* se aparta totalmente de lo bíblico para acercarse al costumbrismo, si bien no deja de tener una importante finalidad moral. La obra de Beham nos advierte de los peligros que acarrearán los excesos lúbricos y alcohólicos, presentando un típico baile de campesinos, con sus esperables resultados: vómito provocado por el vino (estampa 9), adulterio descubierto por la esposa agraviada (estampa 10); otro adulterio, esta vez espiado por un anciana (estampa 11); y, para acabar, nuevos vómitos, producidos ahora por la glotonería (estampa 12).

Nótese cómo, a pesar de los textos que acompañan a las tres últimas imágenes, podemos prescindir de ellos para comprender su significado. Sabemos que la indisposición del hombre de la novena estampa se debe al vino por la corona de parra que lleva en la cabeza (similar a la de Baco); la violencia con que la mujer está a

punto de sacudir al hombre de la décima estampa, nos indica claramente que se trata de su esposa; mientras que la expresión de envidia en la cara de la anciana de la undécima, aclara que la situación es diferente aquí. En cuanto a la última imagen, la actitud piadosa del hombre que se acerca al borracho queda marcada por sus dos dedos extendidos en señal de bendición. La información contenida en las filacterias (“Aquí te encuentro”, “Yo también quiero”, y “Eres demasiado vulgar”) o bien es redundante o bien como mucho matiza lo que ya vemos en las imágenes. Es conveniente no vincular demasiado estrechamente las filacterias a los bocadillos del cómic, pues la función que las filacterias tenían en el arte medieval y renacentista nada tiene que ver con la del bocadillo. Mientras que éste es un soporte del que se sirven los personajes para dialogar; el texto contenido en la filacteria, aunque podamos suponer que está siendo hablado por el personaje, nunca origina tal diálogo, pues se incluye tan solo para identificar personajes o las actitudes de estos, como ocurre aquí.

Al mismo tiempo que supone un importante paso hacia delante en pos de la autonomía visual del relato, esta serie de estampas de Beham presenta otra curiosa característica. Si bien las imágenes que hemos comentado respetan la máxima habitual de una acción por viñeta, las ocho primeras imágenes siguen una lógica distinta, pues representan momentos sucesivos de la misma acción: el baile. En ellas, Beham intenta transmitir una sensación de movimiento de un modo muy curioso. A pesar de que los personajes se van alternando de estampa en estampa, sus gestos están conectados unos con otros. El lector puede seguir el baile con sus ojos sin que éste se interrumpa: en cada viñeta, los personajes siguen los pasos allí donde los han dejado los personajes de la viñeta anterior, lo cual hace pensar si Beham no ideó esta plancha con el propósito de que el comprador recortara sus imágenes para reunir las en un pequeño mazo de naipes. Si pasáramos rápidamente una estampa tras otra cogiéndolas por una esquina, obtendríamos una ilusión óptica de movimiento tan vívida como la de una brevísima película de dibujos animados.

Danza de campesinos es buena prueba de que, a mitad del siglo XVI, podemos encontrar ya en el medio impreso los mismos elementos formales que a finales del XIX diremos exclusivos del cómic: uso de la secuencia de ilustraciones para narrar una historia, segmentación del movimiento por fases, uso opcional del texto, el cual queda enmarcado por recuadros o filacterias. Sin embargo, hemos de considerar un importante detalle. La gran innovación que introdujeron en la narración gráfica los primeros cómics (*The Yellow Kid*, en E.E.U.U. en 1895; *el Pierrot* de Willette y los *Gatos* de Steinlein en Francia en 1882; o las tiras mudas de la revista alemana *Fliegende Blätter* a partir de la misma década¹⁶) consis-

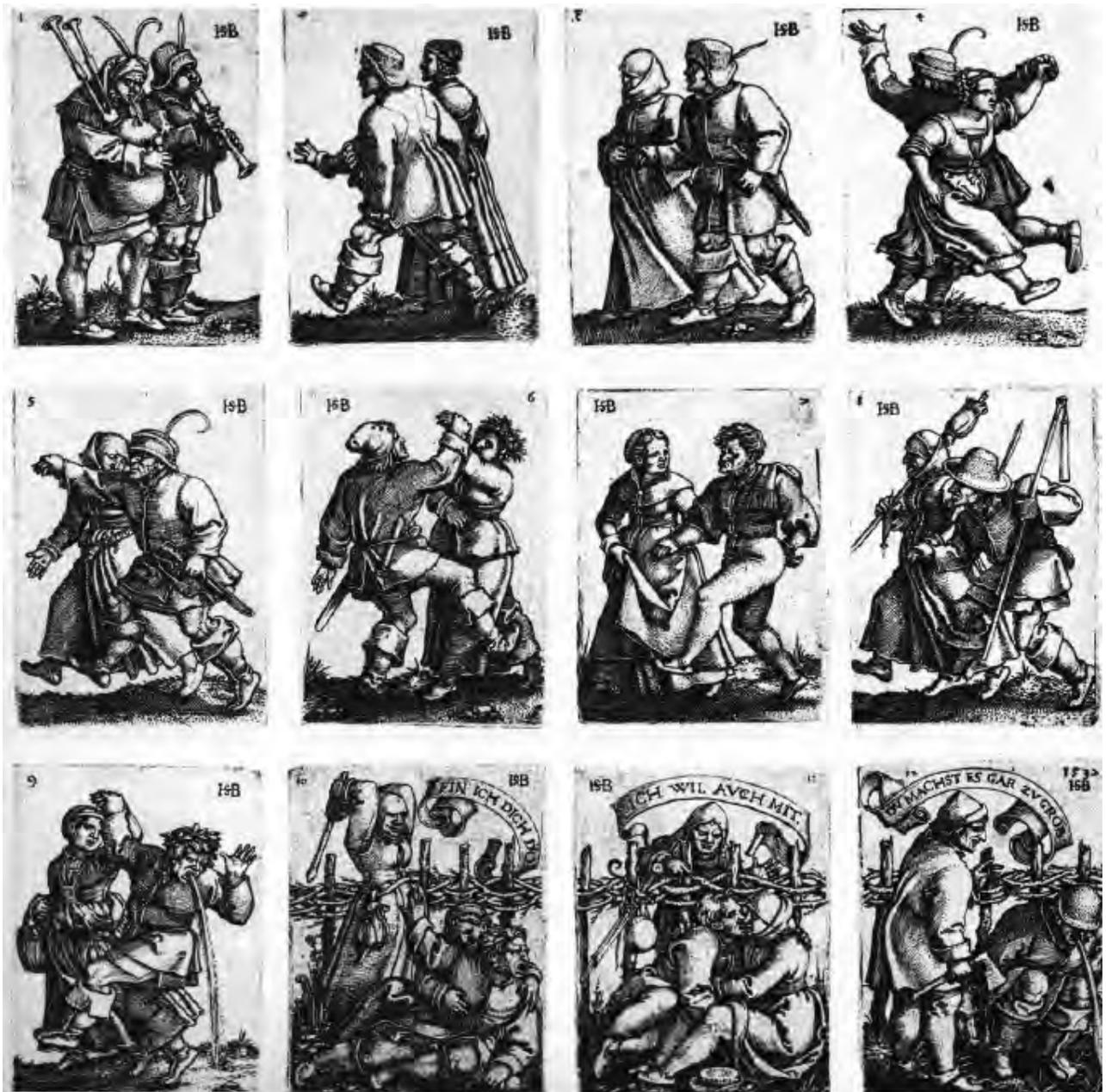


Fig. 7. Hans Sebald Beham. *Danza de campesinos*. 1537. Madrid, Biblioteca Nacional.

tió en representar el movimiento mediante su segmentación en secuencia, como ocurre en esta *Danza de Campesinos*. Si no resulta legítimo hablar de “cómic” renacentista desde el punto de vista formal (y lo es mucho menos desde un punto de vista social), es porque *Danza de campesinos* constituye un ejemplo excepcional: en el amplísimo catálogo de tiras narrativas reunido por David Kunzle (el mayor recopilado hasta la fecha), *Danza de campesinos* destaca como el único intento de representar secuencialmente el movimiento con anterioridad al siglo XIX, aunque el propio compilador no lo identifica como tal¹⁷.

A modo de balance, es posible distinguir dos tendencias durante estos cien primeros años de tira narrativa. La primera es de carácter estilístico: según va afianzándose en Centroeuropa la influencia del humanismo, las tiras abandonan poco a poco el estilo emblemático típico del códice medieval, apartándose de lo simbólico para adoptar un estilo basado en la reproducción mimética de la realidad. Esta evolución estilística no se debe únicamente a un cambio ideológico, sino a la aparición de nueva tecnología. Del mismo modo que la invención de la “cámara oscura” influye decisivamente en el uso que la pintura renacentista hace de la perspectiva; dentro del terreno

del grabado, juega un papel esencial la aparición de las planchas de cobre, cuyo uso se va afianzando durante el siglo XVI. Al permitir mayor detalle gráfico que el grabado en madera (Fig. 3, 4, 6), el grabado en cobre facilitará que el artista vuelva sus ojos al mundo sensible para reproducir la realidad (Fig. 7). Lo simbólico irá dando paso a lo mimético, y este renacido interés por el mundo exterior supondrá, a su vez, un abandono de los temas bíblicos y religiosos para abrazar lo genuinamente popular; no en vano, los dos géneros más rentables en la tira narrativa del siglo XVII serán las crónicas gráficas de ejecuciones públicas y las peripecias de prostitutas¹⁸.

En las tiras que hemos examinado se verifica asimismo una segunda tendencia, la cual afecta a la técnica narrativa usada por los grabadores. Durante la segunda mitad del siglo XV, incluso cuando la naturaleza de las tiras era indudablemente narrativa (como es el caso de las *Torturas de San Erasmo*, Fig. 4), éstas acusaban todavía modos de sucesión acausal y atemporal típicos de los ciclos o series medievales. Sin embargo, a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, los vínculos causales entre viñeta y viñeta irán haciéndose más fuertes gracias al concurso del texto (Fig. 6) o a la aparición de detalles gráficos que ligan inequívocamente una imagen con otra en sucesión cronológica y causal (Fig. 7).

Durante los cien años posteriores a la invención de la imprenta, se da en las estampas o tiras narrativas un periodo de transición similar al que Walter Ong describe refiriéndose a la literatura escrita. La imprenta supone para la narración escrita lo mismo que el grabado para la narración gráfica: un cambio de medio (del manuscrito al volumen impreso, de la página iluminada a la hoja volandera) que permitirá mayor difusión del conocimiento. Sin embargo, dicho cambio de medio supone también un cambio formal en las estructuras narrativas. Tanto los manuscritos medievales como los primeros libros impresos son, según Ong, muy deudores de las características de la narración oral: poseen una estructura episódica, los nexos son acumulativos antes que subordinados y hacen gala de una narración redundante o “copiosa”¹⁹. Las tiras narrativas de la segunda mitad del XV responden también a esta fórmula: cada viñeta representa un episodio

diferente; cada episodio está subordinado débilmente al anterior, dando lugar a sucesiones más acumulativas que causales (ver de nuevo *Las Torturas de San Erasmo*) y las escenas que se repiten son con frecuencia similares.

Con la aparición del grabado en cobre y de grabadores más ambiciosos como Hans Sebald Beham, se irá afianzando en la tira narrativa la estructura típica de la narración impresa, basada en la subordinación y en la jerarquización causal, dando lugar a relatos gráficos más complejos que con el tiempo irán evolucionando hasta originar lo que hoy en día conocemos por el nombre de cómic o novela gráfica. De momento, los rasgos más básicos de estos dos géneros modernos de narración gráfica ya están presentes durante los cien primeros años de tira narrativa: temática popular (lo sacro es siempre más atractivo si va acompañado de un cierto tono escabroso –*Las Torturas de San Erasmo*– o erótico –*Christus und die Minnende Seele*–, narración articulada a través de una matriz de viñetas, uso opcional del texto en acuerdo con la imagen. Sin embargo, son muchas también las diferencias: al contrario que el cómic, las tiras narrativas que hemos examinado no hacen uso de las filacterias para establecer diálogos entre los personajes; en ellas, con la única excepción de la *Danza de Campesinos* de Beham, no se intenta representar secuencialmente el movimiento como es habitual en el cómic; y, sobre todo, jamás presentan narraciones largas, ni siquiera de más de una página.

Estas diferencias hacen que hablar de “cómic” renacentista o tardo-medieval sea sumamente inapropiado, pues como ha demostrado Thierry Smolderen, el cómic tal y como lo conocemos, nace como respuesta gráfica a los primeros intentos por parte de Muybridge y Marey de reproducir secuencialmente el movimiento a través de la cronofotografía²⁰. A pesar de todo esto, los parecidos entre la tira narrativa y el cómic son demasiado evidentes como para desdeñarlos, pues son prueba clara del parentesco que ambos géneros comparten en el seno de ese gran árbol genealógico al que podríamos denominar historia de la narración gráfica, constituyendo la tira narrativa el primer intento sistemático de traducir el tiempo en imágenes.

NOTAS

¹ Ernst GOMBRICH, *La historia del arte*, México D.F., Editorial Diana, 1989, p. 135.

² David KUNZLE, *The History of the Comic Strip, vol. 1: The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley, California, University of California Press, 1973. En su sección “Catálogo” (pp.425-261), Kunzle referencia 382 tiras narrativas pertenecientes al periodo 1450-1825, de las cuales 33 pertenecen al periodo que nos atañe, 1450-1550, el primer siglo de imprenta.

³ Thierry SMOLDEREN, *Naissances de la Bande Dessinée*, Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2009.

⁴ Gilles PIVARD y Arthur SHELTON, *The Bayeux Tapestry: The Comic Strip*, Cully, Normandía, OREP Editions, 2011.

⁵ Scott MCCLOUD, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton, Massachusetts, Kitchen Sink Press, 1993, p. 16.

⁶ Breixo HARGUINDEY, “As Cantigas de Santa María: Obra Maestra das Orixes da Historieta”, en *Boletín Galego de Literatura*, n° 35, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, pp. 47-60.

- ⁷ Breixo HARGUINDEY, “As Cantigas de Santa María: Obra Maestra das Orixes da Historieta”, en *Boletín Galego de Literatura*, nº 35, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, p. 52. Los pasajes en movimiento a los que se refiere Harguindey son “[...] na Cantiga 133 do *Códice Rico* represéntase a secuencia dun personaxe que se precipita á auga en dúas viñetas e na Cantiga 61a do Códice de Florencia a caída dun meniño desde un balcón en catro”
- ⁸ SANTIAGO GARCÍA, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010, pp. 55-56.
- ⁹ David KUNZLE, *op. cit.*, p. 12-39.
- ¹⁰ David KUNZLE, *op. cit.*, p.4.
- ¹¹ David KUNZLE, *op. cit.*, p.13.
- ¹² Scott MCCLOUD, *op. cit.*, p. 16.
- ¹³ Paul A. RUSSELL, *Lay Theology in the Reformation: Popular Pamphleteers in Southwestern Germany*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 181.
- ¹⁴ Alberto MANGEL, *Leer imágenes*, Madrid, Alianza, 2000, p.26.
- ¹⁵ Amy GEBAUER, *Christus und Die Minnende Seele: An Analysis of Circulation, Text, and Iconography*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2011, p. 37.
- ¹⁶ Pueden encontrarse más ejemplos que se disputan el honor de ser el “primer cómic” en Thierry SMOLDEREN, *Naissances de la Bande Dessinée*, Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2009 y Santiago GARCÍA, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010.
- ¹⁷ David KUNZLE, *op. cit.*, p. 28.
- ¹⁸ Kunzle dedica un capítulo a cada uno de estos géneros en David KUNZLE, *op. cit.*, pp. 157-196 y pp. 258-295.
- ¹⁹ Walter J. ONG, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 43-62.
- ²⁰ Thierry SMOLDEREN, “Preface”, *A.B. Frost: An Anthology*, Seattle, Fantagraphics Books, pp. 5-13.

La catedral de Granada: el altar mayor bajo cúpula¹

Earl E. Rosenthal
Emeritus Professor
The University of Chicago

Fecha de recepción: 1º de septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 21-30
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

El texto que aquí se reproduce por vez primera es el leído por su autor con motivo de la conferencia que impartió en el II Curso del Centro de Estudios de Historia de la Arquitectura Juan de Herrera-Juan de Villanueva “El Escorial y el templo centralizado”, celebrado en El Escorial, en el verano de 1986, curso organizado por la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad Autónoma de Madrid y dirigido por Fernando Marías. Supuso un regreso a uno de los temas básicos de su monografía sobre la catedral de Granada, que se cerró en 2005 con su artículo “Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe”². Sirva esta publicación como un postero homenaje.

PALABRAS CLAVE:

Renacimiento español. Arquitectura. Diego de Siloé. Liturgia. Eucaristía.

ABSTRACT

This text is a new transcription of the paper Prof. Rosenthal presented to the II Curso del Centro de Estudios de Historia de la Arquitectura Juan de Herrera-Juan de Villanueva “El Escorial y el templo centralizado” (El Escorial, 1986), organized by the Consejería de Cultura y Deportes of the Comunidad Autónoma de Madrid and directed by Prof. Fernando Marías. It was one of his last contributions to his much beloved topic of the cathedral of Granada before his final article “Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe” published in 2005.

KEY WORDS

Spanish Renaissance, Architecture. Diego de Siloé. Liturgy. Eucharisty.

Dado el tema de este curso, decidí que el propósito de mi ponencia no podría ser sencillamente “la catedral de Granada revisitada” venticinco años después de la publicación en inglés de mi libro, sino que debía volver a considerar la singularidad de la centralización de su forma arquitectónica y litúrgica. Claro que la catedral tiene una configuración muy distinta de la de El Escorial y de la mayoría de las iglesias centralizadas que se examinarán en este curso. En mi libro relacioné la catedral de

Granada con el tipo de iglesia paleocristiana que consiste en un edificio conmemorativo de forma central y que se une a una basílica por medio de un arco toral, como la iglesia que conmemora el lugar santo de la Natividad de Cristo en Belén. Un octágono cubría la gruta, y después se añadió la basílica de cinco naves para controlar el tráfico de los muchos peregrinos que la visitaban. Otro ejemplo, que existe todavía, aunque muy cambiado y mutilado, es la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén,

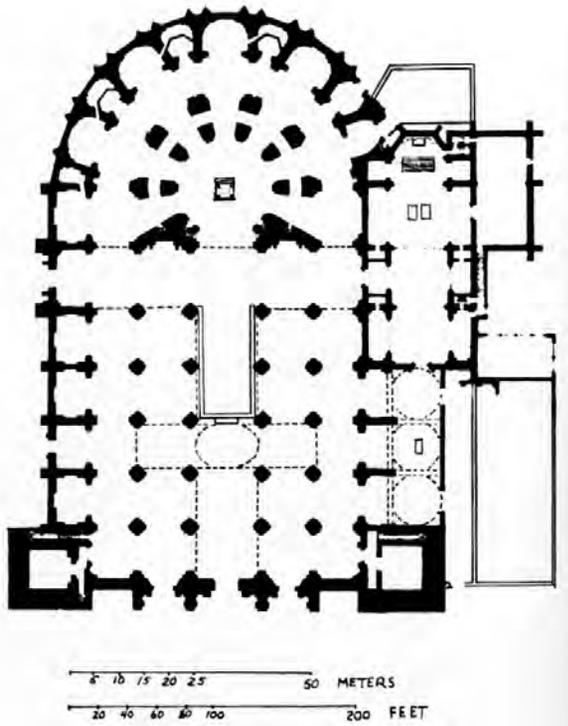


Fig. 1. Diego de Siloé. Planta de la catedral de Granada. 1528 (según E. E. Rosenthal).

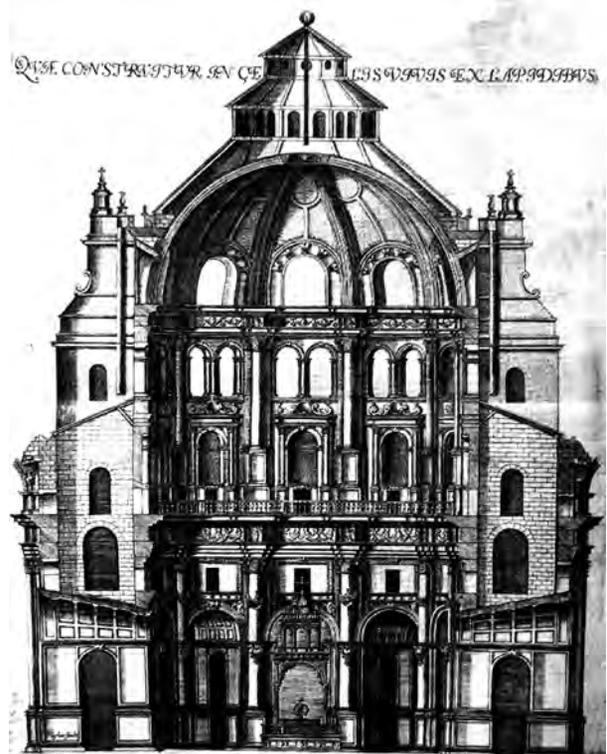


Fig. 2. Francisco Heylan. Capilla Mayor de la catedral de Granada. Estampa, ca. 1612.

que tenía también una basílica de cinco naves. Y reconozco ahora que en mi libro di más atención a los precedentes arquitectónicos que a los precedentes litúrgicos. La frase “y el ideal del altar bajo cúpula” en el título de mi ponencia señala que quisiera rectificar esta inconsecuencia.

En realidad, la catedral de Granada, como fue diseñada por Diego de Siloé en 1528, tenía dos altares bajo cúpula, el altar mayor de la cabecera y el altar del trascoro en la nave (Fig. 1), pero tenemos tiempo solo de hablar del altar mayor, ayudado por un plano de la cabecera y un detalle del grabado de Heylán de 1612 (Fig. 2). Como vemos, el altar original fue un sencillo cubo en vez de la forma alargada, ya usada desde el siglo XI, y no tiene candelabros, ni atril para el misal, ni retablo. El gran ostensorio indica que se representa el altar en un aspecto y momento especial, que sería el de la exposición del Santísimo Sacramento. El altar estaba elevado en una plataforma abalaustrada y cubierto por un baldaquino de madera dorada. Este altar tan insólito ocupaba con precisión el centro geométrico de la gran rotonda catedralicia, que tiene un diámetro de 22 metros y una altura doble y, encima de ella, una cúpula semiesférica. La rotonda da al crucero a través del arco toral y a la girola por medio de siete túneles radiales con una longitud de cinco metros. Como los túneles estaban abiertos y sin rejas y el santuario elevado solo cuatro escalones

sobre el suelo del resto de la catedral, los fieles podrían ocupar la girola, los túneles o el crucero, y así rodear el altar.

Sabemos que era así porque poco después de consagrarse la cabecera en agosto de 1561, los canónigos decidieron añadir una barandilla alrededor del altar, porque la gente llegaba hasta el mismo altar. Más tarde, los túneles fueron provistos de rejas, pero la cabecera retuvo la forma centrípeta de la disposición litúrgica hasta 1926, cuando un arzobispo, de origen catalán [Vicente Casanova y Marzol, 1921-1930], decidió quitar el coro de la nave central e instalarlo en la capilla mayor, cerrando cinco de los túneles. Con este cambio se comprometió la integridad formal de la cabecera³. Antes, tenía una relación lógica entre la forma arquitectónica y la forma litúrgica porque las dos formas centrípetas tenían el mismo punto de referencia, que era el altar o más bien el eje vertical desde el altar hasta el *oculus* de la cúpula. La lógica e integridad de la forma realizada por Siloé en la cabecera fue un ideal evasivo al que aspiraban los teóricos y los arquitectos sin alcanzarlo sino muy pocas veces.

Hoy, más que antes, sé cuán rara es esta colocación del altar granadino y también la coincidencia lógica de la forma arquitectónica y la forma litúrgica. En la mayoría de las iglesias en forma de cruz latina se centralizó la forma arquitectónica por medio de una linterna o una

cúpula sobre el crucero, pero se cubría un espacio vacío, no el centro del culto. En mucha de la tradición cristiana, los centros arquitectónicos y litúrgicos o, en otras palabras, los centros físicos y espirituales, son separables.

Por eso a mí me parecía útil, en el contexto del tema de este curso, revisar los pocos ejemplares de altar centralizado bajo una cúpula y compararlos con el granadino y, después, considerar el éxito del concepto de Siloé en Andalucía.

Parece que la primera iglesia congregacional de forma circular con el altar colocado en el centro era la de Santo Stefano Rotondo en Roma, empezada por el papa Simplicio en 468 (Fig. 3). Santo Stefano es considerada una de las primeras “copias” de la Anástasis del Santo Sepulcro por razón del diámetro de 22 metros de su rotonda, el techo cónico de madera y la girola. El altar reemplazó al Santo Sepulcro en el centro de la rotonda, y por esta substitución se reprodujo la coincidencia del centro espiritual con el físico que tenía la Anástasis y otras iglesias conmemorativas. Quizás por ser copia del Santo Sepulcro, la disposición centrípeta de Santo Stefano no fue adaptada en otras iglesias, sino solo en la de Santa Costanza, un mausoleo convertido en iglesia por el papa Libero en 865 y, más tarde, algunas iglesias templarias. Es significativo que cuando el papa Bonifacio IV dedicó el Panteón de Roma a Santa María de los Mártires en 608, puso el altar mayor en el nicho opuesto a la entrada y no en el centro de la rotonda bajo el *oculus*, que se podría haber cerrado con alabastro u otra piedra traslúcida. El Panteón podría ser la primera iglesia en que los cristianos aceptaron la dicotomía de la disposición longitudinal de la liturgia dentro de un edificio de forma central.

La iglesia de Oriente experimentó en los primeros siglos con la colocación del altar en el centro de un edificio cruciforme. Parece que la primera fue la iglesia de los Apóstoles, fundada por Constantino en Constantinopla hacia 337. Según Eusebio, el sepulcro de Constantino y el altar mayor ocupaban el crucero, rodeado por doce pilares, cada uno inscrito con el nombre de un apóstol. Cuando se introdujeron reliquias de tres de los apóstoles en 356, el sepulcro del emperador se trasladó a un mausoleo separado, y la iglesia fue convertida en verdadero *martyrium*. Los estudiosos creen que se construyeron docenas de iglesias cruciformes a fines del siglo IV y a principio del siglo V, muchas de éstas dedicadas a los apóstoles. Algunas de estas iglesias perdidas tenían el santuario en el crucero, y se sabe que Justiniano, cuando reconstruyó la iglesia de Constantino en 527, retuvo el santuario en el centro de su nueva iglesia, también cruciforme, y quedó así hasta mediados del siglo X, cuando el santuario se trasladó al brazo opuesto a la entrada. Pero es más probable que mucho antes la iglesia de Oriente hubiera abandonado el santuario centralizado, porque era

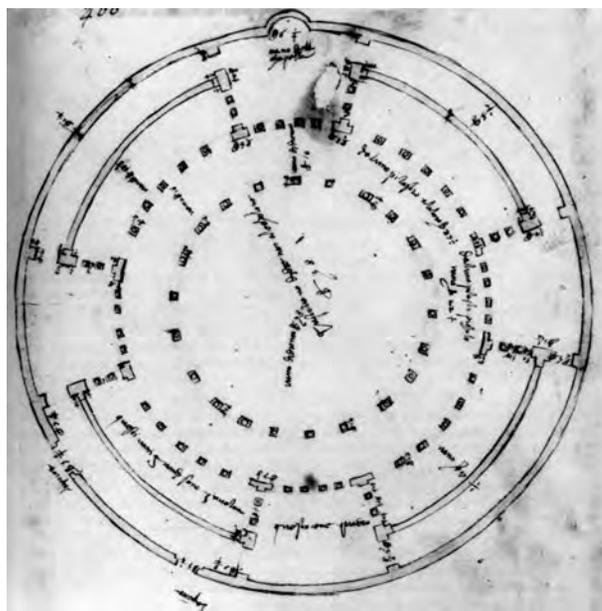


Fig. 3. Según Jacopo Sansovino. *Planta de Santo Stefano Rotondo, de Roma. Florencia, Uffizi, UA 2050, 468.*

contrario a su inclinación de ocultar los actos más sagrados de la misa detrás de cortinas o del iconostasio.

En el Renacimiento italiano, el otro periodo con una preferencia por la iglesia en forma de cruz griega, se edificaron unas sesenta de esta tipología entre 1460 y 1550, y se proyectaron muchas más. Parece que los teóricos, y probablemente los arquitectos, se inclinaron por la ubicación del altar bajo la cúpula central, pero el clero se opuso resueltamente. También tenemos que reconocer que la mayoría de estas iglesias eran capillas sepulcrales o tabernáculos para imágenes milagrosas, como la de Prato de 1485 o la de Montepulciano de 1516, y que no tenían dimensiones suficientes para un altar céntrico. Además, tenían que proteger la imagen y controlar el tráfico de los peregrinos que acudían en gran número.

Solo la gigantesca iglesia-*martyrium* de San Pedro en Roma, como fue proyectada por Bramante y Julio II en 1506, tenía entradas en los cuatro brazos y el altar mayor bajo la cúpula central. Como es bien sabido, la oposición a la planta cruciforme fue expresada desde el principio, y poco a poco, durante el siglo XVI, cerró tres entradas y añadió un pórtico al brazo de la entrada única (como en los planos de Antonio da Sangallo il Giovane y de Miguel Ángel) y, ya en el siglo XVII, Carlo Maderno edificó una nave de cuatro tramos. Con esta nave se recuperó la forma de la cruz latina, considerada en el período tridentino como la más apta para la liturgia católica. Pero en el primer cuarto del siglo XVI los proyectos cruciformes de Bramante significaron una aprobación papal para el altar central, y esos proyectos, bien conocidos, podrían haber influenciado a Siloé y al arzobispo de Granada,

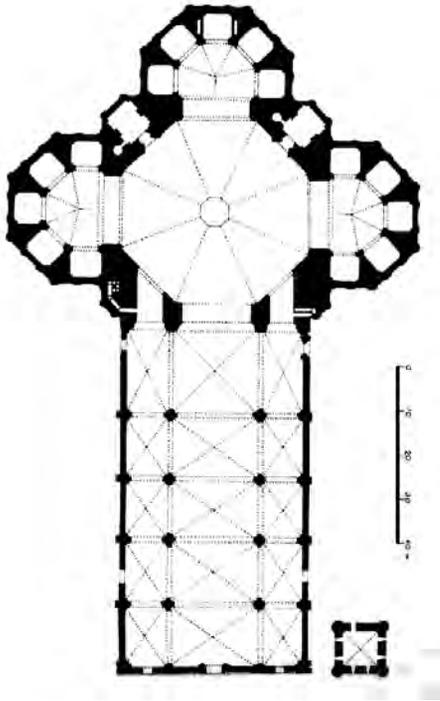


Fig. 4. Planta de la catedral de Florencia, 1366.

Fray Pedro Ramírez de Alba, en su concepto de la cabecera de la catedral de Granada.

El último grupo de los pocos precedentes, algo más cercano a la disposición granadina, se encuentra en unas iglesias toscanas del siglo XIII al XV. El primero ejemplo de este grupo podría ser la catedral de Siena en su estado de hacia 1264, cuando cerraron la cúpula sobre el crucero hexagonal. Con una anchura de 17,50 metros, este crucero era el más amplio hasta aquella fecha, y allí se colocaban el coro y el altar mayor -no todavía el famoso altar de Duccio. Sabemos que el coro y el altar ocupaban una plataforma hexagonal poco elevada, a la que se subía por escalones situados en todos sus lados, acentuando de este modo la disposición centrípeta de los fieles en torno del altar mayor en el crucero.

Esta disposición figuraba también en los proyectos para la ampliación de la catedral de Florencia entre 1294 y 1366. Es claro, al menos en este último momento (Fig. 4), que los florentinos pensaban colocar el coro y el altar mayor bajo la cúpula del crucero octagonal. Después de la terminación de la cúpula por Filippo Brunelleschi en 1437, se construyó un coro octagonal con un enrejado de madera compuesto de parapeto, columnas y entablamento. Sabemos que el coro original tenía esta forma, porque fue delineado en una medalla por Bertoldo de Giovanni, y también mantenido en el enrejado nuevo de mármol empezado a mediados del siglo XVI. Es significativo que este cerramiento florentino seguía el tipo utilizado en la iglesia primitiva de los

Apóstoles de Constantinopla y después en otras iglesias de Oriente, como Santa Sofía.

Brunelleschi quería esta disposición en la iglesia de San Lorenzo en Florencia en 1419, pero solo pudo ejecutarla más tarde en la del Santo Spirito. Por fortuna tenemos un dibujo del siglo XVI que muestra el enrejado cuadrado con el altar al fondo (Fig. 5). Por supuesto, el celebrante al altar era visible desde todos los brazos de la cabecera, que en sí misma tiene la forma de la cruz griega. Después de Brunelleschi, no sé de ningún proyecto de iglesia de forma de cruz latina que tenga el altar y el coro en el crucero. Claro que esta colocación presentaba inconvenientes obvios para los celebrantes, y se perdía algo del misterio y la solemnidad de la misa en un altar más escondido en un ábside.

Si hay estudios que explican esta desviación toscana de la disposición tradicional, no los conozco. Por ser un cambio radical y considerable, creo que se podría tomar el resultado como indicación de su propósito. El traslado del altar mayor desde el recinto clerical del ábside al centro de la iglesia daba a los laicos un mayor sentido de participar en la liturgia y de estar reunidos en torno al altar, en el centro cupuliforme de la iglesia.

Varios investigadores de la sociedad y de la religión de la nueva cultura laica durante la Alta Edad Media, especialmente en Italia, han notado que los reformadores querían democratizar la Iglesia y recuperar la intimidad de la celebración de la misa paleocristiana. Creo que este impulso “democratizante” y reformador explica el altar bajo cúpula en este grupo de iglesias toscanas.

En suma, parece que los pocos ejemplares de altar centralizado bajo cúpula son de tres clases: 1) rotondas, la mayoría “copias” del Santo Sepulcro; 2) iglesias cruciformes que servían como *martirya*, principalmente en el este; y 3) unas iglesias toscanas de forma de cruz latina, con el propósito de volver a la forma litúrgica de la iglesia primitiva.

Creo que podemos concluir que los altares centralizados bajo cúpula no tienen inspiración formal sino programática: ya sea conmemorativa o reformadora.

Y la catedral de Granada es también una iglesia programática. Según mi propia interpretación, su programa iconográfico incluyó no solo todas las funciones que hemos encontrado en las iglesias citadas como precedentes, sino algunas más. El programa granadino es demasiado complejo de explicar aquí, pero debo revisar las varias funciones que, en interacción, formaron la cabecera de la catedral de Granada.

Diego de Siloé no empezó su catedral sobre una *tabula rasa*, porque ya existían el muro exterior y muchos de los cimientos interiores para una cabecera radial, como la de la catedral de Toledo. El impulso inicial a abandonar esos cimientos vino con la decisión de utilizar la capilla mayor como mausoleo para el emperador Carlos V y su

familia (Fig. 2). La función funeraria, a nivel imperial, naturalmente evocó el mausoleo imperial de los romanos, que fue una rotunda cupuliforme, con ocho nichos radiales para los sepulcros. Como tenía que unir esta rotonda a la nave principal, requirió una altura que acomodara un arco toral tan alto como la bóveda del cruce-ro. Una rotonda tan alta con cúpula necesitaba contra-fuerzas radiales y masivos. Otra función que venía con la funeraria fue el altar del Santísimo Sacramento, en que Carlos V solicitó los mismos privilegios de sus abuelos, los Reyes Católicos, en cuanto a su propia iglesia sepulcral, la Capilla Real. La solución formal de Siloé fue la colocación concéntrica de la rotonda dentro de la curva del muro exterior de la cabecera y, por consiguiente, del altar con tabernáculo en el centro común (Fig. 1). Esta era la única colocación congruente con la centricidad del conjunto para un arquitecto del Renacimiento. Más tarde, durante el concurso para la provisión de una nueva maestría de 1577, Juan de Orea defendió esta colocación del altar granadino como la más lógica desde el punto de vista arquitectónico.

Pero este altar tenía que servir no solo para la función funeraria sino también para la cultural. Para abrir el mausoleo imperial al culto, Siloé elevó los sepulcros a los huecos sobre los nichos radiales del mausoleo-santuario y convirtió los nichos en túneles profundos que se abren a la girola. Estos túneles convergentes no solamente dirigieron la atención de los fieles al altar mayor, sino que también definieron rigurosamente una disposición litúrgica centrípeta completamente nueva. Los fieles podrían congregarse en las capillas radiales, la girola y los túneles y, durante los primeros años, llegar a la periferia de la capilla mayor. Tanto Bermúdez de Pedraza, en 1608, como Henríquez de Jorquera, en 1646, admiraron esta disposición que permitía la perfecta vista del altar mayor desde cualquiera de las capillas que lo rodeaban.

Esta disposición litúrgica, sin precedentes españoles, está de acuerdo con el ambiente reformador iniciado en Granada por su primer arzobispo, Fray Hernando de Talavera, y continuado por sus seguidores, que incluyeron a Fray Pedro Ramírez de Alba, el arzobispo que nombró a Siloé como arquitecto de la catedral en 1528, y a Gaspar de Ávalos, que sucedió a Ramírez de Alba. Sabemos que Talavera prometió que fundaría su nueva diócesis sobre “las costumbres apostólicas”. Concretamente, Talavera revivió el uso de la concelebración, que es la comunión de los laicos junto con el celebrante de la misa, una costumbre abandonada después del siglo VIII, y también revivió los responsos congregacionales con las lecciones en español, a pesar de las quejas del clero. La disposición centrípeta de la cabecera granadina inventada por Siloé y Ramírez de Alba sirvió bien al propósito talaverano de una mayor participación laica en la celebración de la misa. Además, es probable que esta dispo-

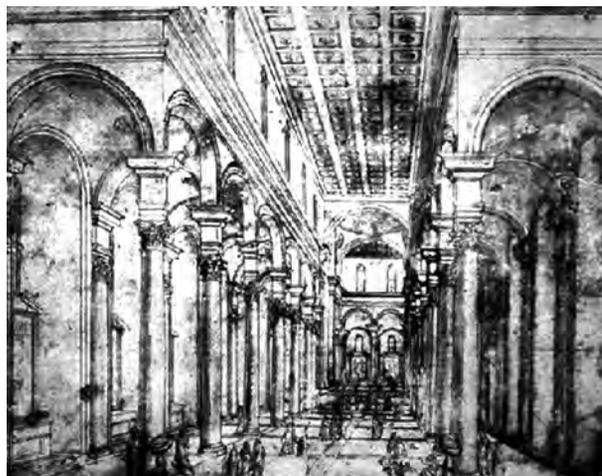


Fig. 5. Según F. Brunelleschi (ca. 1428). Crucero de Santo Spirito de Florencia. Dibujo del siglo XVI.

sición litúrgica haya parecido apta para la catedral de la antigua ciudad de Ilíberis, que se confundía entonces con Granada, porque se creía que allí San Cecilio había fundado la primera diócesis en España. La conciencia de su origen primitivo es evidente en la designación de “iglesia apostólica” en el título de la catedral, y, por eso, es probable que los inventores de la cabecera granadina pensaran que, más bien que reformar, iban a restaurar las prácticas apostólicas en Granada.

El reconocimiento de que restauraba la cristiandad en Granada provocó dos emociones primarias: el júbilo del triunfo de la fe sobre el Islam, por un lado, y, por otro, la vergüenza por la profanación de ese lugar consagrado y el sentido de la necesidad de expiar los ochocientos años de ocupación musulmana. Ambas funciones –celebración y expiación– fueron bien servidas con el altar del Santísimo Sacramento, ya requerido para el mausoleo imperial.

Parece que este altar con funciones tan elevadas, colocado en el centro de una rotonda con girola, evocó en la fantasía de Siloé y Ramírez de Alba una reminiscencia del Santo Sepulcro situado en el centro de la Anástasis de Jerusalén. Todas las asociaciones teológicas con este venerado monumento eran justas. La dedicación de la catedral granadina a la Encarnación y el altar mayor del Santísimo Sacramento se referían a dos creencias principales: que Dios se encarna como Cristo y que Cristo está presente en el Santísimo Sacramento. Este altar eucarístico se cubrió en 1561 con un baldaquino de forma poco común, como sabemos por el grabado de Heylán (Fig. 2); poco común por tener dos pisos, el primero cuadrado y el segundo octagonal, este baldaquino era conmemorativo del primer edículo situado sobre el Santo Sepulcro, como sabemos por sus representaciones en marfiles paleocristianos. Siloé, como arquitecto renacentista, que tenía un

sentido histórico de los estilos arquitectónicos, no podría ignorar el factor “estilo” en su “copia” de la Anástasis existente, aunque muy cambiada con respecto al estado original. Siloé estaba al tanto de la tradicional referencia de copias medievales de una rotonda con girola, en cualquier estilo del tiempo del copista, además del diámetro de aproximadamente 22 metros de la rotonda, pero además tenía que recuperar el estilo romano original de la Anástasis; por ejemplo, el techo cónico de madera con *oculus* se transforma en una cúpula semiesférica y los pilares redondos en el orden corintio vitruviano.

La Anástasis, monumento conmemorativo prototípico de la tradición cristiana, conmemora el lugar del entierro y resurrección de Cristo, pero servía bien, por las demás referencias, al programa iconográfico de la cabecera de la catedral de Granada: la Encarnación, la Transubstanciación, el triunfo, la expiación, la reforma litúrgica -un conjunto de funciones que combinan para formar el programa arquitectónico religioso más complejo del Renacimiento. Sacado principalmente de las formas arquitectónicas y litúrgicas, este programa está confirmado y elaborado por los temas cristológicos de las vidrieras, esculturas y pinturas de la cabecera. A lo largo del eje central, al fondo de la rotonda, las pinturas y vidrieras representan la Encarnación, la Última Cena, la Transfiguración y la Crucifixión de Cristo, y debemos añadir que el Santísimo Sacramento del altar mayor representa la Transubstanciación. Me alegro de que este programa redencionista haya sido confirmado por Víctor Nieto Alcaide en su cuidadoso estudio de las cincuenta y cuatro vidrieras de la rotonda y la girola.

Parece que la cabecera centralizada de la catedral de Granada fue el resultado de unas circunstancias y funciones extraordinarias y, en su conjunto, sin precedentes e irrepetibles. Ninguna otra iglesia española tenía un mausoleo imperial en el santuario mismo y ninguna ciudad tenía un propósito reformador tan profundo y bien definido como Granada. Otras ciudades de Andalucía eran también sedes episcopales primitivas, pero la de Granada se creía ser la primera, y muchas más ciudades fueron liberadas de los moros, pero Granada fue la última, y por eso tenía una significación trascendental. Además, la catedral de Granada fue concebida justamente en los años que Marcel Bataillon identificó como el ápice de la libertad intelectual y religiosa en España, el periodo 1528-1533. En estos años, se podrían relacionar libremente ideas reformadoras, símbolos cristológicos y la lógica formal del Renacimiento.

En vista de la singularidad de la catedral de Granada, no es sorprendente encontrar solo pocas reflexiones en iglesias clasificadas como *siloescas*.

Vamos ahora a considerar las consecuencias de la cabecera granadina, limitándonos a las catedrales andaluzas más *siloescas*, que son las de Guadix, Málaga y

Jaén. Aquí muestro las naves de las dos últimas. En realidad, estas iglesias están clasificadas como “*siloescas*” no por la forma de sus cabeceras, sino por sus naves con pilares cruciformes de orden corintio, que tienen pedestales altos y entablamento. Es probable, también, que las bóvedas de Jaén o Málaga reflejen las bóvedas “a la romana” que Siloé proyectó para la catedral de Granada. Sabemos de éstas porque los tasadores de las bóvedas de crucería en 1614 dijeron que Siloé no había intentado usar crucerías, sino una forma que se caracterizó como “romana”. Podrían haber sido como las sencillas bóvedas vaídas de Jaén o el tipo de casquete rebajado de Málaga, sin ese ornato poco *siloesco* que hoy las define. Mientras que los pilares y bóvedas eran variaciones de la granadina, las tres catedrales citadas no siguieron la elevación granadina de la basílica, sino la de la iglesia de salón, en que las naves laterales llegan casi a la altura de la nave principal y, como veremos, esta diferencia tiene su importancia. Además, ninguna de estas catedrales, ni las otras iglesias de salón *siloescas*, tienen un santuario redondo. Aun así, aparecen algunos reflejos litúrgicos de la cabecera granadina.

Las tres catedrales de Guadix, Málaga y Jaén son contemporáneas, todas empezadas a fines de la década de 1540. Por eso, la cronología entre ellas no tiene demasiada importancia para nosotros y podemos empezar con la catedral más cercana al ideal granadino, que sería la de Guadix.

En torno a 1546, el obispo de Guadix consultó a Diego de Siloé sobre los planos para una nueva catedral renacentista, y al menos el diseño de la cabecera está atribuido a nuestro arquitecto (Fig. 6). Parece que empezó a construir la nueva catedral hacia 1548 y entre 1559 y 1574 la obra fue dirigida por Juan de Maeda, el más capaz y fiel de los seguidores de Siloé.

Se puede caracterizar la catedral como una iglesia de salón con una cabecera de forma radial. Como el santuario de Guadix fue alterado por completo en el siglo XVIII, debemos volver a imaginar la forma original del tercer cuarto del siglo XVI. El altar mayor estaba en el semidecágono delimitado de la girola por una arcada de cinco arcos abiertos (Fig. 7). Es probable que el altar original, como el presente, tuviera tabernáculo, sin retablo, porque este tipo de altar predomina en las catedrales *siloescas* y no es típico del siglo XVIII. Delante del semidecágono hay un tramo cuadrado, y los dos forman la capilla mayor, porque tenían la misma elevación de cinco escalones, no tan altos como los presentes, y se rodean por una baranda de poco más de un metro de altura. El tramo cuadrado se cubre con una cúpula semiesférica con ventanas en su base que dan a la capilla mayor la luz más brillante de todo el interior del templo. Aunque no está colocada justamente sobre el altar mayor, esta cúpula pertenece a la capilla mayor y no al crucero. Se nota

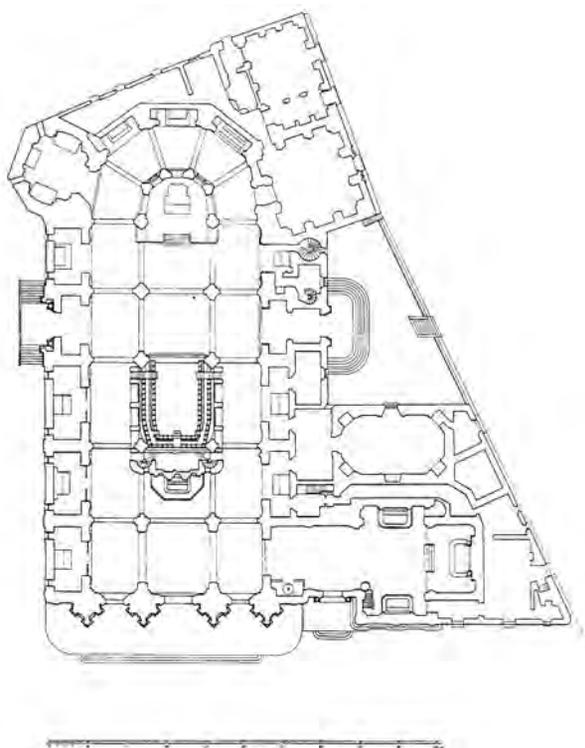


Fig. 6. Diego de Siloé et al. *Planta de la catedral de Guadix* (ca. 1546).

también que la bóveda del semidecágono y la cúpula son las únicas bóvedas que tienen hojas como motivo decorativo. Es verdad que la forma de esta cúpula no tiene nada que ver con la granadina, pero creo que la idea de darla a la capilla mayor en vez de al crucero refleja la lógica siloesca, que la cúpula debía ennoblecer el centro litúrgico de la iglesia. La catedral de Guadix es la única otra iglesia andaluza, que yo sepa (excluyendo la del Salvador de Úbeda), en que se encuentra la cúpula mayor sobre la capilla mayor.

El centro arquitectónico de la catedral, que es el crucero, tiene una bóveda distinta a todas las demás, que son de crucería. La del crucero es un casquete rebajado sin ventanas, que no rivaliza con la verdadera cúpula de la capilla mayor. En una “iglesia de salón”, en que la cruz latina formada por la nave principal y el transepto no está tan elevada ni marcada como en una basílica, hay una cierta lógica formal en identificar sin acentuar el tramo del crucero.

Además, la gran altura de las naves laterales y de la girola da un sentido de la continuidad fluida del espacio interior. El recinto de la capilla mayor era una continuación del espacio laico de la girola, el crucero y las naves laterales. La baranda de la plataforma de la capilla mayor no impedía el flujo del espacio que une toda la cabecera.

El estado abierto de la capilla mayor cambia también el formato tradicional de la “iglesia dentro de la iglesia”



Fig. 7. *Capilla Mayor de la catedral de Guadix* (ca. 1546) (Foto Fernando Marias).

o “la iglesia clerical”, que se compone del coro de los canónigos y, al otro lado del crucero, la capilla mayor, normalmente encerrada por rejas altas y densas, y, al fondo, un gran retablo detrás del altar. En la catedral de Guadix, el coro de 1562 está encerrado, como siempre, pero la otra parte, la capilla mayor, está abierta a todos lados, casi sin confines arquitectónicos. Se retuvo una mitad de la iglesia clerical y se cedió la otra mitad al espacio continuo de la iglesia de salón. Se encuentra otra ambigüedad en el traslado de la cúpula desde el centro arquitectónico al centro litúrgico, sin abandonar por completo la importancia del arquitectónico, que es el crucero.

En suma, la cabecera de la catedral de Guadix tiene solo dos aspectos de la granadina: la visibilidad y la accesibilidad del altar desde cualquier punto en torno a la capilla mayor y la colocación de una cúpula sobre ella en vez de sobre el crucero.

Por razón de las semejanzas entre las tres catedrales, nos ocupará menos tiempo la segunda, la de Málaga, una ciudad que tiene una historia muy parecida a Granada y Guadix. Como en Granada, se empezó una catedral de planta gótica diseñada por Enrique Egas y se continuaba con esta planta hasta 1541, cuando un obispo nuevo sus-

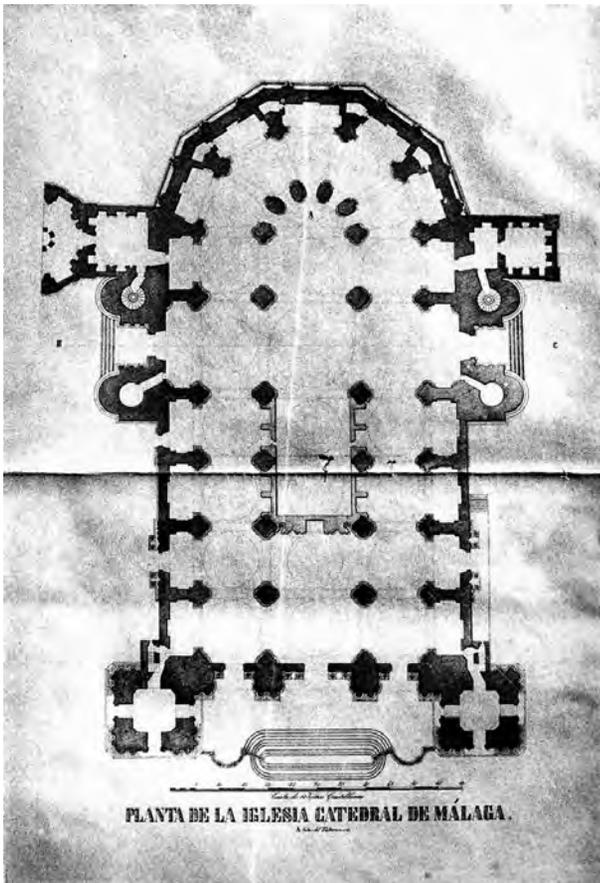


Fig. 8. Diego de Siloé et al. *Planta de la catedral de Málaga* (ca. 1549).



Fig. 9. *Capilla mayor de la catedral de Málaga* (ca. 1549) (Foto Fernando Marias).

pendió las obras y consultó a Siloé sobre un nuevo plan renacentista. A pesar de ello, los únicos planos de que tenemos referencias son los de Diego de Vergara, que vino de Toledo con Egas, y Andrés de Vandelvira, ambos de 1549. Sabemos que el de Vergara le gustó al obispo y quizás a su consultante, Hernán Ruiz el Mozo, porque en 1550 Vergara estaba a cargo de las obras. Aun así, casi todos los eruditos asumen que Siloé participó en las decisiones sobre el diseño de la catedral de Málaga.

La cabecera, consagrada en 1587, tiene forma radial (Figs. 8 y 9), con el altar en su punto focal dentro de un semidecágono, y antes de elevar la plataforma del altar y obstruir la arcada del semidecágono con confesionales, los arcos abrían a la girola. Estos arcos no son tan profundos como los granadinos, pero son también convergentes, dirigiendo la atención de los fieles hacia el altar mayor. Se sabe que este altar con tabernáculo es el tercero, pero, asimismo es probable que siga el tipo original. La capilla mayor malagueña, como la de Guadix, consiste en el semidecágono y un tramo cuadrado, y se unían los dos por nada más que tener las únicas bóvedas doradas y, abajo, se marcaban los confines de la capilla mayor por la elevación común de cinco escalones rodea-

dos por una baranda. El casquete bajito del santuario contrasta con las demás bóvedas de la nave solo por ser dorado y difiere del casquete del crucero por tener un diámetro un poco menor que el último. En la forma y ornato de las bóvedas se ignoró la función especial de la capilla mayor y se suprimió el crucero en favor de la continuidad y unidad del espacio tan típico de la iglesia de salón. De las tres catedrales de que tratamos aquí, la de Málaga es la menos centralizada.

La tercera es la catedral de Jaén, una ciudad conquistada más de dos siglos antes que Granada, Guadix o Málaga, pero donde solo en 1548, después de dos salidas en falso, se empezó la presente iglesia siguiendo el proyecto de Andrés de Vandelvira. La capilla mayor, en un tramo cuadrado de la cabecera rectangular (Figs. 10 y 11), está elevada por cinco escalones y rodeada por una baranda, como las otras catedrales citadas. No se distingue su bóveda vaída, ni tampoco el ornato, de las demás de la nave. Esta capilla mayor parece una isla en el espacio oceánico continuo de la cabecera del tipo salón. Tiene una ligera elevación de la nave principal y el

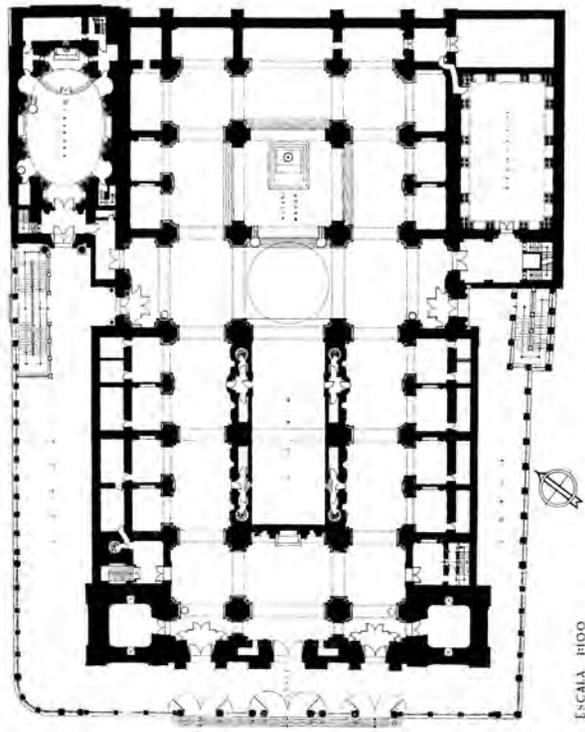


Fig. 10. Andrés de Vandelvira. Planta de la catedral de Jaén (1548).

transepto sobre las naves laterales y la girola rectangular, pero su crucero está acentuado fuertemente con una cúpula sobre un tambor con ventanas. Para Vandelvira era el centro arquitectónico, no el litúrgico, el que debe tener la cúpula, y esta preferencia fue seguida en las catedrales de Valladolid y de Ciudad de México y en la mayoría de las iglesias de fines del siglo XVI. La presente catedral de México, proyectada hacia 1560, seguía la solución de Jaén, al tener un coro encerrado, el crucero con cúpula y la capilla mayor, en su estado original, como una isla, poco elevada y abierta a todos lados.

En todas estas catedrales, la “iglesia clerical” está retenida en la mitad del coro y abandonada en la otra, la capilla mayor, que se une con el espacio de la cabecera. Aunque el medio formal es distinto del rigor centrípeto de la cabecera granadina y de la autonomía de su santuario, resulta también



Fig. 11. Capilla Mayor de la catedral de Jaén (1548) (Foto Fernando Marías).

en cierto sentido de la comunidad de los fieles, aún más unida que en Granada, que se podrían acercar y ver la celebración de la misa en el altar mayor. En estas catedrales siloescas repetían también el altar con tabernáculo, sin retablo.

Así pues parece que de todas las funciones que contribuyeron a la formación de la cabecera granadina, solo el propósito reformador condicionó los diseños de las catedrales de Guadix, Málaga y Jaén. Incluso estas ciudades andaluzas, que compartieron tanto de sus condiciones históricas, respetaron la singularidad de Granada y también de su catedral, como inimitable e irrepetible. La limitada reflexión de la granadina confirma el origen esencialmente programático de su forma y este origen mantenía a la catedral de Granada aislada en una extraordinaria y majestuosa soledad.

NOTAS

¹ Texto transcrito y corregido por Miriam Cera Brea. Nota bio-bibliográfica a cargo de Fernando Marías y Miriam Cera Brea.

² Earl E[dgar]. Rosenthal (1921-2007)

El 13 de septiembre de 2007 falleció en Santa Barbara (California) el Prof. Rosenthal, cuya contribución al estudio y conocimiento de la arquitectura española y, concretamente, granadina del siglo XVI queda fuera de toda duda. Earl E. Rosenthal había nacido en 1921

en Milwaukee, Wisconsin. Tras obtener su B.A. en la universidad de dicho estado en 1943, hubo de prestar servicio en la reserva naval durante los últimos años de la II Guerra Mundial (1943-1946), como alférez (*ensign*) en el Tank Landing Ship de la US Navy USS LST 278 desde 1943.

Inmediatamente después volvió a dedicarse por completo a la historia del arte en Nueva York, donde estudió junto a Erwin Panofsky y se

graduó en historia del arte. Hacia 1948 comenzó, bajo la dirección del profesor Walter W. S. Cook sus investigaciones, orientadas a la realización de su tesis doctoral –defendida en 1953 y publicada en 1961– sobre la catedral de Granada, estudios que combinó con sus actividades como comisario en el Art Institute de Milwaukee y la Layton Art Gallery. En 1954 fue nombrado Assistant Professor de historia del arte en la Universidad de Chicago, donde permanecería el resto de su carrera. Fue nombrado *associate profesor* en 1960, obteniendo la titularidad en 1958. Su tesis doctoral fue publicada por Princeton University Press en 1961. Recibió en 1963 una beca Guggenheim. El que fuera profesor en la universidad de Chicago durante 38 años, vivió y desarrolló su carrera en estrecho contacto con Europa, en especial con España e Italia. Ya entre 1948 y 1949 disfrutó de una beca de la Junta de Relaciones Culturales de Madrid y sucesivamente, en las dos décadas siguientes, obtuvo una beca Guggenheim, otra por la fundación Archer M. Huntington en Portugal y residió en Italia gracias al programa *Fullbright Scholarship*, que le permitió estudiar en Florencia con Roberto Longhi. Estos primeros estudios, así como los que desarrollaría sucesivamente, cristalizaron en sus publicaciones relativas a la difusión europea del Renacimiento, con especial énfasis en la introducción del clasicismo en España, ámbito en el que llevó a cabo un minucioso análisis iconológico de la simbología imperial, y sus implicaciones en la *Weltanschauung* y la cultura. Sin duda alguna, la ciudad que más le debe es Granada, a la que dedicó algunos de sus mejores trabajos, consagrados a las obras proyectadas en el ámbito del mecenazgo imperial: la catedral, la Capilla Real y posteriormente el palacio de Carlos V, ambos objeto tanto de extensas publicaciones como de más breves comunicaciones y ponencias. En el caso del templo granadino, la aportación de Rosenthal fue enorme, pues, además de exponer y analizar los problemas más importantes que dicha construcción planteó e indagar sus posibles antecedentes, hizo hincapié en la concepción unitaria de la traza original de Siloé, “único dentro de la tradición española”, y en sus referentes históricos. Dos décadas después dedicaría un trabajo de similar envergadura al palacio del emperador. Igualmente trató de reconstruir el proyecto inicial de Pedro Machuca junto a la problemática del mismo, lo cual le llevó a corregir y precisar errores cronológicos, y a proporcionar interpretaciones plausibles tanto de partes individuales de la estructura, como a la simbología del entero conjunto. Rosenthal ha ocupado un lugar de extraordinaria relevancia en el marco de la historiografía arquitectónica europea y concretamente el de la española y la granadina. Su dedicación a esta ciudad y sus vínculos con su universidad justificaron el que en 1994 fuese nombrado Doctor *Honoris Causa* por la misma. Algunas de sus publicaciones más relevantes han sido: “The image of Roman Architecture in Renaissance Spain”, *Gazette des Beaux-Arts*, LII, 1958, pp. 329-346. “A Renaissance ‘Copy’ of the Holy Sepulchre”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, XVII, 1958, pp. 2-11. *The Cathedral of Granada: A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1961 [ed. esp. Universidad de Granada, Granada, 1990].

“Michelangelo’s Moses, dal di sotto in sù”, *Art Bulletin*, 46, 1964, pp. 544-50.

“The Lombard Sculptor Niccolò da Corte in Granada from 1537-1522”, *Art Quarterly*, XXIX, 1966, pp. 209-244.

Diego de Siloé arquitecto de la Catedral de Granada, Universidad de Granada, Granada, 1967.

“Niccolò da Corte and the Portal of the Palace of Andrea Doria in Genoa”, *Festschrift Ulrich Middledorf*, Berlín, 1968, pp. 358-363.

“Die ‘Reichskrone’, die ‘Wiener Krone’ und die ‘Krone Karls des Grossen’ um 1520”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXX, 66, 1970, pp. 7-48.

“Plus Ultra, Non Plus Ultra and the columnar Device of Emperor Charles V”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1971, pp. 204-228.

“El primer contrato de la Capilla Real”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, xi, 21, 1972, pp. 9-38.

“Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxxvii, 1973, pp. 198-230.

“Plus Oultre: The Imperial Idea of Charles V in His Columnar Device on the Alhambra”, *Hortus Imaginum. Essays in Western Art*, eds. R. Engass y M. Stokstad, Lawrence, 1974, pp. 87-93.

“The lost *Quarto de las Helias* in the Arabic Palace on the Alhambra”, *Miscelánea de estudios dedicados al Profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, 1974, II, pp. 933-943.

“The Diffusion of the Italian Renaissance Style in Western Europe”, *Sixteenth Century Journal*, ix, 1978, pp. 33-45.

“A Sixteenth Century Drawing of the West Facade of the Palace of Charles V in Granada”, en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, Granada, 1979, III, pp. 137-147.

“A neapolitan Architectural Motive in the Andalusian Renaissance”, *Familiare '82. Studi per le nozze d'argento Jurlaro Ditunno*, Brindisi, 1982, pp. 163-174.

“El programa iconográfico-arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada”, *Seminario sobre Arquitectura imperial*, Universidad de Granada, Granada, 1985, pp. 159-177.

The Palace of Charles V in Granada, Princeton University Press, Princeton, 1985 (trad. esp. Alianza, Madrid, 1988).

“Emperor Charles V as Patron of the visual Arts”, *Cuadernos de Arte*, xxiii, 1992, pp. 97-106.

“La singularidad del Renacimiento en España”, en *Discursos pronunciados en el Acto de Investidura como Doctor “Honoris Causa” del Excmo. Sr. Earl E. Rosenthal*, Universidad de Granada, Granada, 1994, pp. 15-29.

“Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloé”, en *El Libro de la Catedral de Granada*, ed. Lázaro Gila Medina, Iglesia Metropolitana de Granada, Granada, 2005, I, pp. 93-127.

³ Hoy, desde 2000, se ha desvirtuado completamente la imagen original de la rotonda al cerrarse estos túneles, incluso visualmente, y modificarse la iluminación natural de los mismos.

La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II

María Josefa Tarifa Castilla
Universidad de Zaragoza

Fecha de recepción: 2 de junio de 2011
Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 31-46
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

Juan Luis de Musante, genovés afincado en España desde la década de los 70 del siglo XVI, trabajó al servicio del monarca Felipe II en el último cuarto de la centuria en diversas construcciones regias como maestro mayor de obras reales de Navarra, quedando al frente de la dirección de la edificación de la ciudadela de Pamplona (c. 1575-1587). Este arquitecto poseyó una de las más nutridas y voluminosas bibliotecas de su tiempo, en lo que se refiere a artistas que desarrollaron su actividad fuera del ámbito cortesano, como revela el presente estudio. La publicación del inventario de los 114 volúmenes impresos que conformaban su librería contribuye a un mayor conocimiento de la adquisición y uso por parte de los artífices en el Quinientos de la tratadística artística, junto a diversas materias afines a la construcción como las matemáticas, la geometría, la aritmética, la perspectiva o la fortificación, entre otras disciplinas históricas, filosóficas y científicas; en definitiva, cuáles eran las fuentes gráficas y literarias de nuestros artistas, los libros y tratados más leídos y manejados por los arquitectos del siglo XVI.

PALABRAS CLAVES

Juan Luis de Musante. Biblioteca. Tratados de arquitectura. Fortificación. Ciudadela de Pamplona.

ABSTRACT

Juan Luis de Musante, a Genoese who lived in Spain since the 70's of the sixteenth century, he worked for the King Philip II in the last quarter of the century in various royal buildings as royal master builder of Navarre, being in charge of the direction of the building of the citadel of Pamplona (c. 1575-1587). This architect possessed one of the most numerous and voluminous libraries of his time, in regard to artists working outside the scope of the Court, as revealed by this study. The publication of the inventory of the 114 printed volumes that comprised his library contributes to a better understanding of the acquisition and use of of artistic treatises by the architects in the sixteenth century, along with other materials related to construction such as mathematics, geometry, arithmetic, perspective or fortification, as well as other historical, philosophical and scientific disciplines, in short, what were the visual and literary sources of our artists, the most widely read books and treatises managed by the architects of the sixteenth century.

KEY WORDS

Juan Luis de Musante. Library. Architectural treatises. Fortification. Citadel of Pamplona.

Biografía

Juan Luis de Musante y Rubiano es uno de los pocos artistas italianos que encontramos trabajando en Navarra

en el último tercio del siglo XVI. Natural de la ciudad genovesa de Savona, nada sabemos de su aprendizaje y actividad laboral desarrollada en su país natal, que sin lugar a dudas fueron decisivos para su formación artísti-

ca y cultural de la que sería exponente su librería. La bibliografía italiana únicamente refiere que su fama como ingeniero motivó que fuera llamado por Felipe II para trabajar en España en la construcción de la ciudadela de Pamplona, nombrándolo «suo ingegnere maggiore sopra le fortificazioni del Regno di Navarra»¹. En publicaciones recientes hemos dado a conocer datos referentes a su vida personal y carrera profesional², por lo que tan sólo los reseñamos de una manera breve, ya que el objeto primordial del presente artículo es el estudio de su hasta ahora inédita y excepcional librería.

A comienzos de la década de 1570 Musante se encontraba en España, acompañado del cantero Martín de Arriola, vecino de Salvatierra de Álava (País Vasco), quien entró a su servicio como «criado» desde aproximadamente 1572 en el reino de Valencia³, convirtiéndose en su persona de confianza hasta el momento de su fallecimiento. La llegada del genovés a Pamplona se produjo durante el virreinato de Sancho Martínez de Leiva (1575-1578), seguramente el propio año de 1575, quien expidió una cédula nombrándole «maestro mayor de obras reales» en la ambiciosa empresa de la ciudadela de la capital navarra, que había sido iniciada en 1571 de acuerdo a un diseño de planta pentagonal trazado por el ingeniero Jacobo Palar Fratín, cargo equivalente al de arquitecto y tracista dedicado a la arquitectura militar⁴. De hecho, el término ingeniero se utilizó propiamente para designar a los ingenieros militares o de fortificación, mientras que a los civiles se les denominó «maestros de obra» o arquitectos, aunque tardará todavía mucho tiempo en formalizarse una clara separación entre arquitectos e ingenieros y unos mismos hombres atenderán distintas necesidades⁵, como ejemplifica el caso de Juan de Herrera⁶.

El privilegiado estatus social del que disfrutó Musante en Pamplona desde un primer momento se manifestó incluso en su alojamiento, ya que el favor y amistad con el virrey Leiva le permitió contar con un aposento y vivienda dentro del propio palacio real —actual Archivo General de Navarra—, «donde tenía muchos libros que trataban de su profesion y de filosofía y otras curiosidades de lengua de enpetra a lo italiano y algunos dellos con cubiertas de Badana colorada de quarto pliego y otros de pliego entero»⁷. Su bienestar económico le permitió adquirir en 1576 una vivienda junto a la plaza del referido palacio real, viajando pasado el mes de septiembre de dicho año a Madrid, quizás con objeto de recibir nuevas instrucciones para proseguir las obras de la ciudadela de Pamplona⁸, o por motivos familiares, pues en El Escorial residía desde 1575 su tío José Flecha o Giuseppe Frecchia (Savona, ca. 1540-El Escorial, 1591)⁹, escultor italiano, que fue el encargado de acometer la sillería de coro de la basílica del monasterio escurialense (1581-1585, junto con Antonio Beuger

y Juan Serrano)¹⁰, además de otras obras importantes en madera para dicho conjunto, como la terminación de los cajones de la sacristía, la realización de un modelo de madera para el templete de los Evangelistas (1586) o la estantería de la librería principal de la biblioteca a partir de 1589¹¹. Por tanto, Musante tuvo pleno conocimiento de las obras que se estaban llevando a cabo en el monasterio del Escorial bajo la dirección de Juan de Herrera, especialmente la edificación de la basílica a partir de noviembre de 1575 por el sistema del destajo¹², estilo arquitectónico clasicista que plasmó más tarde en alguna de las trazas que diseñó para acometer edificios navarros, como el monasterio de San Salvador de Leyre.

Musante apenas permaneció unos meses en la Corte, habiendo regresado a Pamplona para diciembre del mismo año de 1576, desde donde acudió en su calidad de maestro «que haze el fuerte real de Pamplona», a estimar las obras que el difunto Juan de Ancheta había acometido en el monasterio navarro de San Salvador de Leyre (1567-1572)¹³. En la valoración de esta obra coincidió con Juan de Villarreal, veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona¹⁴, con quien entabló parentesco al contraer matrimonio con su hija Catalina de Altuna en 1577, si bien la falta de entendimiento de los esposos provocó la posterior separación de los mismos¹⁵.

Musante desempeñó el cargo de maestro mayor de las obras reales de Navarra hasta su fallecimiento, trabajando al igual que otros ingenieros italianos en la ciudadela de Pamplona, una de las empresas arquitectónicas más internacionales de nuestro renacimiento, cuyo proyecto original y dirección inicial corrió a cargo de Jacobo Palar Fratín¹⁶ en 1571 y donde también se dieron cita el virrey Vespasiano Gonzaga Colonna, duque de Trayeto y marqués de Sabionetta, que tenía amplios conocimientos de poliorcética¹⁷, y los ingenieros transalpinos que se sucedieron en la dirección de la fábrica desde 1587 a 1608, Jorge Palar Fratín, hermano del tracista, Jerónimo Marqui, Tiburcio Spanocchi y Francisco Fratín¹⁸. Jacobo Palar Fratín no residió de continuo en la ciudad mientras se acometía la ciudadela, pues trazó y supervisó multitud de obras hasta su muerte en 1586. Por ello, en julio de 1578 Felipe II le ordenó trasladarse a Pamplona para comprobar si la fortaleza se estaba acometiendo de acuerdo a la traza que él había dado¹⁹, haciendo un segundo viaje con la misma finalidad en noviembre de 1584²⁰, por lo que en su ausencia Musante quedó al frente de la dirección de las obras, guiándose con los diseños ejecutados por Fratín para llevarla a cabo, algunos de los cuales han llegado hasta nuestros días custodiados en el Archivo General de Simancas²¹. Por tanto, el genovés era uno de los profesionales que mejor conocía las obras que se estaban acometiendo en dicha fortificación desde mediados de la década de 1570 hasta su fallecimiento en 1587, y sin embargo este maes-

tro de obras reales hasta el momento ha pasado completamente desapercibido en los estudios referentes a la ciudadela pamplonesa, frente a la figura de Jerónimo de Marqui que le sucedió en el cargo²².

Musante también acometió otras obras arquitectónicas en la capital del reino navarro, y por encargo del regimiento pamplonés trabajó en las desaparecidas cárceles reales (1585) y en las obras de nivelación y cimentación de la calle Nueva en la década de 1580, participando, asimismo, en la edificación del desaparecido convento de Nuestra Señora de la Merced de Pamplona desde 1580-1581, y en la dirección de la fábrica del nuevo monasterio de Leyre desde 1578 hasta su fallecimiento, para la que proporcionó un diseño más simplificado en 1586²³. A Musante también se le debe el diseño, realizado junto a Amador de Segura, de la traza para la ampliación del crucero y cabecera de la parroquial de Lerín, en cuyas cubiertas proyectó bóvedas vaídas y concha gallonada respectivamente, y cúpulas casetonadas sobre pechinas aveneradas en las capillas colaterales del presbiterio, uno de los más sobresalientes y excepcionales ejemplos de la arquitectura clasicista en el ámbito geográfico navarro, que refleja a su vez el conocimiento que poseía de la traditística italiana contemporánea, principalmente de Vignola y Palladio²⁴.

Entre el 2 y 3 de septiembre de 1587 Juan Luis de Musante falleció en Sangüesa (Navarra), siendo sepultado su cuerpo en la iglesia del monasterio de San Salvador de Leyre, cenobio en el que estaba acometiendo importantes obras. Hasta el momento, tan sólo conocíamos el testamento otorgado por el genovés en dicha localidad el 26 de agosto de 1587, en el que dejaba como heredero universal a su sobrino Juan Bautista Musante, que contaba con una edad de 19 años y vivía con él desde hacía unos años, hijo de su hermana Francisca, ya que en su matrimonio no había tenido descendencia y recordemos los cónyuges estaban separados. En dicho codicilo Musante declaraba que antes de casarse con Catalina de Altuna, a mediados de la década de 1570, poseía dos docenas de libros y que tras dejar de vivir con ella había triplicado su número al invertir en la adquisición de nuevos ejemplares unos 70 ducados. Unos días más tarde, Musante ordenó un memorial fechado el 1 de septiembre, entre cuyos mandatos reseñamos el que a nuestro estudio interesa, es decir, la posesión de «un libro de arquitectura que se dice Binola y otro que se dize Andrea Palladio», que legaba a su aparejador y ayudante de confianza Martín de Arriola junto a un estuche de compases, las herramientas que poseía en el monasterio de Leyre, una cadena de hierro negra con un Agnus Dei de oro, otras joyas y una escopeta²⁵, cita sumamente interesante si tenemos en cuenta que es la única alusión expresa hasta la fecha por parte de artistas que en la segunda mitad del Quinientos trabajaron en Navarra de la pose-

sión de los tratados de los dos arquitectos italianos más influyentes en la segunda mitad del siglo en dicha comunidad foral y las tierras limítrofes del País Vasco y La Rioja. En dicho memorial también afirmaba el genovés que durante algún tiempo poseyó el *De re metalica*, importante compendio de mineralogía, geología, minería y metalurgia, escrito en doce libros por Jorge Agrícola, prestado por un soldado del Castillo Nuevo de Pamplona de apellido Palermo, datos del memorial y codicilo que ya dio a conocer en su día el profesor Echeverría Goñi²⁶.

En el mismo estudio se desveló el inventario de los bienes que poseía Musante en Sangüesa, redactado el 3 de septiembre de 1587, una vez fallecido, en el que se registraron «un libro en lengua ytaliana del poeta Dante (Alighieri) guarnecido de pergamino», es decir, la *Divina Comedia* de Dante, además de una serie de cuadros de temática religiosa y profana, de fábulas y paisajes con ciudades, bosques y montañas, joyas y piezas de plata que conformaban la vajilla de gala²⁷.

En cambio, desconocíamos hasta el momento la existencia de la biblioteca que el genovés poseía en Pamplona, mucho más numerosa y valiosa, cuyo inventario se hizo tras su fallecimiento en septiembre de 1587, compuesta por «cien y quatorce libros grandes y pequeños»²⁸, que nos muestran a un profesional entregado al estudio de su oficio, como revelan los volúmenes, en su mayor parte de materia arquitectónica y fortificaciones, entre otros, como veremos a continuación.

La biblioteca

El conjunto de los 114 libros que conformaban la librería de Juan Luis de Musante, indicio inequívoco de su elevada cultura y preparación profesional, fueron registrados a principios de septiembre de 1587 en Pamplona en un inventario desarrollado en cien *ítems*, siendo estimados por el mercader de libros Francisco de Boja en 370 reales²⁹, junto a una esfera valorada en 20 ducados³⁰. La biblioteca quedó en poder de José Flecha, tío del difunto maestro de obras reales y sobrecabazalero de su testamento, que la llevó al monasterio de San Lorenzo del Escorial donde trabajaba al servicio del monarca Felipe II como escultor. Ello explica que los libros no se encontraran entre los demás bienes de Juan Luis para finales de octubre de 1587³¹.

Por el número de volúmenes, la biblioteca de Musante era excepcional si se compara con los profesionales de la arquitectura que trabajaban por esos mismos años de la segunda mitad del siglo XVI en Navarra³² y las comunidades limítrofes del País Vasco, La Rioja y Aragón. Aunque no alcanzaba los varios centenares de libros que poseían algunos de los artistas más destacados al servicio del rey Felipe II, como Juan de Herrera (750

libros)³³, Juan Bautista de Monegro (610 libros)³⁴, Juan de Ribero Rada (151 títulos)³⁵, el Greco y su hijo Jorge Manuel (131 volúmenes)³⁶, o Pompeyo Leoni (casi 300 ejemplares)³⁷ y Francisco de Mora (casi 400)³⁸, sin embargo estaba muy por encima de las de otros artífices contemporáneos, como Antonio de Segura (†1604), aparejador de las obras reales de Madrid, con alrededor de 50 ejemplares³⁹, el aragonés Jaime Fanegas (act. 1544-1574) con 20 libros⁴⁰, el catalán Pere Blai con 50 volúmenes o el maestro de casas de Barcelona Rafael Plansó con 40⁴¹.

La librería de Musante no sólo destaca por el elevado número de ejemplares impresos que la componen, 114 libros, sino que también sobresale por la diversidad de materias que abarca. En ella encontramos volúmenes dedicados a la tratadística arquitectónica (9,52%), disciplinas de carácter científico aplicables a la práctica constructiva –geometría, aritmética, perspectiva y matemáticas⁴²– (8,57%), ingeniería y fortificación (17,14%), historia (8,57%), literatura (18,09%), lecturas de carácter filosófico (3,80%), etiqueta (0,95%), música (3,80%), ortografía (1,90%), religión (5,71%), astronomía (3,80%), medicina (6,66%), zoología (0,95%) más otros volúmenes sin identificar (10,47%)⁴³. Cuando Francesco de Marchi escribió su tratado de arquitectura militar apuntó que el artista dedicado a la construcción de fortificaciones debía dominar no sólo materias propias como la arquitectura y las disciplinas auxiliares, geometría, perspectiva o aritmética, sino contar también con conocimientos de historia, filosofía, música, medicina, leyes o astrología, realidad que se puede aplicar perfectamente al conjunto de libros que formaban la biblioteca de Musante⁴⁴.

Entre los libros que constituyen la librería del genovés hemos localizado muchas obras que asimismo formaban parte de las bibliotecas de los referidos Herrera, Monegro o Ribero Rada y que se registran en otras librerías menos nutridas pero igualmente relevantes de figuras como Juan Bautista de Toledo, con 41 libros⁴⁵ o Juan de Arfe Villafañe, con 23⁴⁶, como indicaremos en cada caso. Esto significa que Musante estaba perfectamente al día en cuanto a novedades bibliográficas se refiere, ya que por su procedencia y contactos con Italia había tenido acceso a temas y libros especializados, más minoritarios, muchos de los cuáles todavía no habían sido traducidos a lenguas vernáculas. En definitiva, nos encontramos ante una biblioteca en la que predominan las ediciones italianas, únicamente comparable a la de los grandes arquitectos reales al servicio de Felipe II y que acredita una afición bibliográfica que Musante mantuvo hasta los últimos años de su vida, pues poseía volúmenes editados en fechas muy recientes a su muerte.

La adquisición de estos ejemplares por parte del genovés se había visto además posibilitada por su desta-

cada posición económica, muy desahogada, ya que para reunir tal cantidad de libros no sólo era menester interés, sino también recursos monetarios, ya que a su sueldo de maestro mayor de las obras de la ciudadela de Pamplona, inicialmente 12 ducados mensuales y a partir de febrero de 1583 de 16 ducados al mes⁴⁷, es decir, más de 180 ducados anuales⁴⁸, unía los ingresos monetarios debidos a su prolífica actividad profesional referida anteriormente, lo que le confirió un elevado estatus económico, que superaba los 7.000 ducados de hacienda en los años finales de su vida.

Las inexactitudes que presentan los asientos del inventario de la biblioteca de Juan Luis de Musante son debidas a los errores del torpe amanuense que escribió al dictado las reseñas que escuchaba de los nombres de los autores y títulos de los libros, impresos en latín, italiano y español. A diferencia de lo que ocurre con otros inventarios, en éste la descripción de los *ítems* es demasiado sucinta y no contempla datos básicos como el tamaño de la obra, el nombre del editor y el año de edición; además el traslado de los títulos no es nunca literal. El copista únicamente refiere una brevísima regesta de cada obra y ello dificulta enormemente su identificación. A pesar de todo, ha sido posible la identificación de la práctica totalidad de los volúmenes de la librería del genovés –pudiéndose haber errado, desde luego, en alguna atribución–, cuyo conocimiento merece el análisis detallado y específico de cada una de aquellas variadas disciplinas que la integran, pues la importancia de sus textos hace impropio limitarse a la simple enunciación por materias de sus títulos, los cuales pueden consultarse en el inventario que trascibimos en el apéndice documental⁴⁹. Por otra parte, de cada obra damos preferentemente el lugar y fecha de impresión correspondiente a la primera edición conocida, pues sólo con las referencias del inventario resulta imposible apuntar la edición precisa de cada uno de los libros.

Tratados de arquitectura

Comenzamos nuestro estudio por los volúmenes que podemos agrupar bajo el epígrafe de la tratadística arquitectónica, que supone casi el 10% del volumen de la biblioteca del genovés. Los tratados de arquitectura fueron manejados por los artistas del siglo XVI con una finalidad fundamentalmente didáctica, como un medio de formación, una guía de principiantes y un consultor práctico o técnico dedicado a la edificación. En su conjunto trataban de dar solución a los distintos problemas planteados por la práctica constructiva, proporcionando los conocimientos técnicos y científicos necesarios en la formación integral de los arquitectos. Pero además, en este caso concreto que nos ocupa, no podemos olvidar

que para ser nombrado ingeniero, o en el caso de Juan Luis de Musante maestro mayor de obras reales, se requería ser arquitecto, estar mejor preparado, ya que en esta profesión no bastaba con conocer las técnicas constructivas y comportamiento de los materiales, sino que era necesaria una formación en el arte de la guerra, en la geometría, sistemas de fortificación, etc., disciplinas todas ellas que encontramos en el contenido de materias de los volúmenes que conforman la librería de Musante. Por otro lado, en el Renacimiento no existía una diferenciación clara entre obras civiles y militares; la arquitectura militar era considerada como parte de la pública, tal y como advierte Pedro Juan de Lastanosa en su obra *Los veintidós libros de los ingenios y de las máquinas*: «El que quiere ser buen ingeniero, conviene que sea arquitecto y entienda de arquitectura y geometría»⁵⁰.

En la biblioteca de Musante dominan por su presencia los tratadistas italianos⁵¹, al igual que ocurre con las librerías de los grandes arquitectos del renacimiento español como Juan Bautista de Monegro⁵², Juan de Herrera⁵³ o el ingeniero Jaime Fanegas⁵⁴, apareciendo los nombres de Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Antonio Labacco y Daniele Barbaro –predominio de la tratadística clásica que por otro lado era común a los artífices que trabajaron en Navarra en el siglo XVI–⁵⁵, por lo que hasta el final de su vida procuró estar al día en las novedades bibliográficas.

Uno de los tratados clásicos italianos de arquitectura que figuran en esta biblioteca era el del romano Marco Vitruvio, *De architectura*⁵⁶ [24], posiblemente la edición latina de Guillaume Philandrier⁵⁷ de 1550 o alguna de las ediciones italianas de Daniele Barbaro⁵⁸ (Venecia, 1556, 1567)⁵⁹ –ya que para la década de 1570 el genovés contaba con numerosos libros de su profesión–, impresos de los que poseyeron ejemplares Lázaro de Velasco, Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Juan Bautista Monegro⁶⁰, el Greco⁶¹ y Francisco de Mora⁶².

A la doctrina vitruviana se sumaban en la librería del genovés dos libros de Leon Battista Alberti (1404-1472), el primer tratadista del Renacimiento, que en el inventario aparecen referenciados como «Arquitatura» [6] y «Alquitatura» [67], es decir, el *De re aedificatoria*⁶³, una obra planteada como adaptación y superación del texto vitruviano y estructurada asimismo en diez libros, en los que trata aspectos como la figura del arquitecto, el dibujo arquitectónico, el modo de construir a la antigua y los órdenes⁶⁴. *De re aedificatoria* fue impreso por primera vez en latín en 1485, viendo la luz más tarde las ediciones italianas de Venecia en 1546 y Florencia en 1550⁶⁵ y la de Cosimo Bartoli, dedicada a Cosme de Medici bajo el título *L'architettura di Leon Batista Alberti*⁶⁶, ya con ilustraciones, alguna de las cuales poseería Musante⁶⁷.

También encontramos el tratado del arquitecto y pintor boloñés Sebastiano Serlio (1480-1554), referido

como «Arquitatura»⁶⁸ [37], obra en la que las figuras alcanzaron una importancia similar al texto, por lo que el éxito en España fue enorme, apareciendo continuamente en las bibliotecas de nuestros arquitectos. Como en los demás libros recogidos en el inventario, no se indica ni el lugar de edición ni el año, por lo que resulta inviable apuntar si se trataba de las primeras partes impresas de los libros III (Venecia, 1540), y IV (Venecia, 1537), dedicadas a los monumentos clásicos de Roma y el estudio de los órdenes, respectivamente, u otras ediciones posteriores, como los libros I y II (París, 1545)⁶⁹, V y *Extraordinario* de su obra (Lión, 1551), que vieron la luz en Francia, entre otros⁷⁰, siendo más improbable que se tratase de la edición castellana del rejero Francisco Villalpando de 1552⁷¹ (reimpresiones en 1563 y 1573).

Otro de los volúmenes que atesoraba Musante registrado como «Lobaco» [13], lo identificamos con la obra de Antonio Labacco titulada *Libro D'Antonio Labacco Appartenente a L'Architettura, nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma*, impreso por primera vez en Roma en 1552⁷², ejemplar que también encontramos en las bibliotecas de los arquitectos Juan Bautista de Toledo (Roma, 1557)⁷³, Juan de Herrera⁷⁴, Juan de Ribero Rada⁷⁵, Juan de Arfe⁷⁶, Francisco de Mora⁷⁷ o el Greco⁷⁸, en el que se recogen y analizan una serie de edificios y templos de Roma, ya que se presenta más como repertorio arqueológico de monumentos antiguos, que como un tratado de arquitectura propiamente dicho⁷⁹.

Como ya era sabido por publicaciones anteriores, Musante tenía los tratados de Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), *Regola delli cinque ordini d'architettura* que vio la luz en Roma el año de 1562⁸⁰ [13] –una de las obras de teoría artística más importantes de la segunda mitad del siglo XVI⁸¹– y Andrea Palladio (1508-1580), *I quattro libri dell'architettura* (Venecia, 1570)⁸² [8], tratados que legó a Martín de Arriola, su hombre de confianza, como uno de sus bienes más preciados de la profesión.

A la tratadística arquitectónica italiana se suma la francesa, registrada como «Unos portados de Jacobus Androboletis» [10], que entendemos se refiere a alguna de las obras impresas de Jacques Androuet du Cerceau, que entre otras escribió *Livre d'architecture* (París, 1559)⁸³, *Le second livre d'architecture* (París, 1561) y *Troisième Livre d'architecture* (París, 1572, 1582)⁸⁴, o *Les plus excellents bastiments de France* (París, 1576)⁸⁵.

Tampoco podemos identificar con certeza la obra titulada *Mirabilia Rome* [72], uno de los numerosos volúmenes publicados bajo este título referido a la ciudad de Roma centrado en la Antigüedad y los monumentos desde el punto de vista del arte, la arqueología y la epigrafía de la Ciudad Eterna, como el que escribió el clérigo, humanista y arqueólogo florentino Francesco

Albertini, con distintas ediciones⁸⁶, género de literatura arqueológica que ya inició Alberti con sus *Descriptio urbis Romae* (1433) y al que también se dedicó Palladio en su *L'antichità di Roma* (Roma, 1554).

En el inventario de la librería del genovés también se recoge un «Tratado de la fustería» [45], lo que demuestra que asimismo conocía los pormenores del trabajo de la madera como material constructivo y obras de carpintería.

Junto a los libros propiamente de teoría arquitectónica, Musante contaba con otros de carácter científico aplicables a la práctica constructiva, geometría, aritmética, perspectiva y matemáticas, en definitiva, los pilares de la ciencia de la fortificación, las bases del saber de los ingenieros, ya que como señalaba Alberti, la construcción no sólo era *ars* sino sobre todo *sciencia*⁸⁷. Entre éstos citamos dos perspectivas de Daniele Barbaro [7], posiblemente *La Pratica della Perspettiva di Monsignor Daniel Barbaro* (Venecia, 1569)⁸⁸, obra que también formaba parte de la librería de Juan de Herrera⁸⁹ y del Greco⁹⁰. Y «Prospetibo de Velide» [42], que suponemos es la perspectiva de Euclides, cuyos contenidos se estuvieron enseñando sin variaciones a lo largo de la Edad Moderna, y que quizás se corresponda con *La prospettiva di Euclide*, impresa por primera vez en Florencia en 1573, obra de Egnazio Danti, cosmógrafo del duque de Toscana, obra que también poseían Juan de Herrera⁹¹, Francisco de Mora⁹² y el Greco⁹³, y que no se tradujo al castellano hasta 1585 por Pedro Ambrosio de Ondériz, matemático, astrónomo y cartógrafo español, bajo el título *La Perspectiva y especularia de Euclides*.

El volumen inventariado como «Alberti Dureri de Giometria» [5], podría tratarse de la traducción al latín de la obra *Alberti Dureri clarissimi pictoris et Geometrae de Symetria partium humanorum corporum libri in latinum conversi*⁹⁴, que también adquirió Juan de Herrera⁹⁵ y Francisco de Mora⁹⁶, cuya primera edición fue impresa en Nüremberg en 1532⁹⁷, existiendo otras posteriores como la de París de 1557 que empleó Juan de Arfe⁹⁸.

Dentro del campo de la aritmética, Juan Luis de Musante contó un libro en español [15], sin que podamos llegar a identificar su autor, al igual que ocurre con otro volumen de la misma materia inventariado como «Arismetica de genofrio» [78], teniendo constancia documental, por otro lado, de que había manejado un ejemplar de la Aritmética de Moya⁹⁹ que le había prestado Juan de Irurzun¹⁰⁰. El ejemplar registrado como «Micael fasselas arismetica de matica» [56], lo identificamos con la obra de Michael Psellus (s. II), titulada *Michael Psellus de aritmetica, musica, geometria. Proclus de sphaera*, que contó con numerosas ediciones, como las de Venecia (1532, 1554, 1574) y París (1538, 1557).

Entre los libros de matemáticas encontramos la obra de Pedro Sánchez Ciruelo (1470-1548), matemático y teólogo español, que fue preceptor de Felipe II, referida como «Petrus Ciritelus de Mathematica»¹⁰¹ [3], que entendemos es el *Cursus quattuor mathematicarum artium lebaralium*, que publicó en 1516, y otro volumen titulado *De rebus mathematicis* [76], de Oronce Finé (†1555), célebre matemático y cartógrafo francés, que llegó a dirigir el Collège Royale fundado por Francisco I, donde enseñó matemáticas y astronomía, quien poseía un elevado conocimiento en el diseño de fortificaciones. Este último volumen también formaba parte de las bibliotecas de Juan de Herrera¹⁰², Juan Bautista de Monegro¹⁰³ y el Greco¹⁰⁴.

Tratados de arquitectura militar y fortificación

El volumen de libros dedicados a la poliorcética y castramentación es de los más numerosos en el conjunto de la librería de Juan Luis de Musante (17,14%), lo que testimonia su especialización en la construcción de fortificaciones militares que propició su acceso al cargo de maestro mayor de obras reales de Navarra, dirigiendo la edificación de la ciudadela de Pamplona desde mediados de la década de 1570 hasta 1587. Los primeros tratados de arquitectura militar en la Edad Moderna se escribieron en Italia, por lo que los ejemplares sobre la materia que se manejaron en España a lo largo del siglo XVI fueron importados de aquel país, como refleja perfectamente la biblioteca de Musante, en la que se fueron incorporando los más importantes ejemplares publicados sobre poliorcética y castramentación hasta la fecha de su fallecimiento en 1587, lo que, como ya hemos advertido, todavía hace más excepcional esta librería, ya que fue únicamente a finales del Quinientos cuando aparecieron los primeros tratados autóctonos de Cristóbal de Rojas, González de Medina Barba y Cristóbal Lechuga¹⁰⁵.

Entre los libros de fortificación encontramos «Vixelio de Re militari» [64], es decir, el *De re militaria* de Flavio Vegecio Renato, escritor del imperio romano del siglo IV, que contó con distintas ediciones en latín desde época incunable. En su tratado, también conocido como *Epitoma rei militaris*, que siguió siendo citado por los tratadistas en el siglo XVI como referencia de autoridad en relación con los temas de la milicia en la Antigüedad, Vegecio describe los usos militares del ejército romano, su organización, dedicando el cuarto libro a la poliorcética, enumerando todas las máquinas con las que se atacan o defienden las ciudades¹⁰⁶. Esta obra formaba parte de la librería de Juan de Herrera¹⁰⁷, Juan Bautista de Monegro¹⁰⁸, Jaime Fanegas¹⁰⁹, Pedro Juan de Lastanosa, matemático mayor de Felipe II, compuesta por más de 550 libros¹¹⁰ y Francisco de Mora¹¹¹.

Musante también adquirió un volumen con las obras de Niccolo Fontana, conocido con el sobrenombre del «Tartaglia» (1577) [1], importante matemático y figura indiscutible en la explicación de los problemas de la fortificación, al que se debe el que ha sido considerado el primer tratado impreso en su tiempo sobre fortificación moderna, titulado *Nuova Scientia*, escrito en italiano y editado en Venecia en 1537, dedicado al *condottiero* Francesco Maria della Rovere, al que conoció cuando desempeñó el cargo de capitán general de la Signoria de Venecia, obra de verdadera importancia para el desarrollo de la tratadística artillera, que también tuvo Juan de Herrera en su biblioteca¹¹². Probablemente en ese mismo ejemplar impreso se encontrarían otras obras del mismo autor, asimismo publicadas en Venecia, como *Travagliata inventione* (1551), los *Raggionamenti* (1551), los *Supplementi* (1551) o *General Trattato di numeri e misure* (1556-60), éste último también en posesión de Juan Bautista de Monegro¹¹³ y Francisco de Mora¹¹⁴.

Otra obra registrada en el inventario de la biblioteca del genovés de este mismo Tartaglia como «Un escasiti del trataria» [20] era *Quesiti e inventione diverse*, que tenía por duplicado [47], quizás diversas ediciones como las venecianas de 1544 y 1546¹¹⁵, ejemplar que también tenían en su librería Juan Bautista de Toledo (1554)¹¹⁶, Juan de Herrera¹¹⁷ y Pedro Juan de Lastanosa¹¹⁸.

Como matemático Tartaglia escribió *Euclide Magerense... solo introduttore delle scientie mathematiche, diligentemente reassettato...*, impreso en Venecia en 1543, traducción del matemático griego, libro que aparece inventariado en la biblioteca de Musante como «Oclides del trataria» [49], y que asimismo atesoraron Juan de Herera¹¹⁹ y Juan Bautista de Monegro¹²⁰.

Otro de los volúmenes que adquirió Musante, referido como «Jacobu Landeri de Fortificar» [23], es uno de los tratados escritos por Giacomo Lantieri, ingeniero militar del reino de Nápoles al servicio de Felipe II, suponemos que el titulado *Del modo di fare le fortificationi di terra*, publicado en italiano en Venecia en 1559, ejemplar con el que también contaba Monegro¹²¹. Se trata básicamente de un texto sobre construcción, cuya primera parte está dedicada a las tierras, mientras que en la segunda estudia las obras de fortificación de la ciudad. Curiosamente, una de las peculiaridades que presenta la ciudadela de Pamplona, a cuyo frente en la dirección de las obras se encuentra nuestro arquitecto genovés, es que está circundada por un estrecho fosillo que se distancia de los baluartes, dejando a veces una estrecha banqueta, que le sirve de cauce al agua en uno de sus lados, rasgo habitual en el diseño véneto, una idea avanzada que difundieron los principales tratadistas venecianos desde mediados de siglo como Lantieri¹²².

El libro inventariado «Salaço de fortificaciones en un cuerpo» [14], lo identificamos con el tratado de M.

Galasso Alghisi, *Delle fortificationi di M. Galasso Alghisi da Carpri, architetto dell'eccellentiss signor Duca di Ferrara, libri III*, que fue impreso por primera vez en Venecia en 1570¹²³, dedicado a Maximiliano II y vuelto a reeditar cinco años después en la misma ciudad –y difundido por su discípulo Marcelino da Pasino, que publicó en Amberes en 1579 el tratado *Discours sur plusieurs poincts de l'architecture de guerre*–. En este tratado Galasso recoge la forma de edificar o fortificar una ciudadela regular, en forma de estrella con cinco puntas, tal y como plasma gráficamente en una de las láminas que ilustran el volumen, a la manera de lo que se hizo en la ciudadela de Pamplona.

También se registran dos libros de Antonio Lupicini, *Architettura Militare con altri avvertimenti appartenenti alla Guerra* [35] y *Discorso sopra la Fabrica e uso delle nuove Verghe Astronomiche* [31] Florencia, Giorgio Marescotti, 1582 –ejemplares dedicados a la arquitectura militar y al instrumental astronómico que también formaban parte en un solo volumen encuadernado de la biblioteca de Monegro¹²⁴–, y un «Discurso Dialogo» [34] del florentino Gabriele Simeoni¹²⁵. No hemos conseguido identificar otro volumen de arquitectura militar inventariado como «Sisomo de arte militare» [36], que bien podría referirse a un *Discorsi de l'Arte militare*.

A los tratados de fortificación italiana en la biblioteca de Juan Luis de Musante se suman escritos en otros idiomas como «Un libro en françes de fortificar» [28] y otro «libro de fortificação en françes viejo» [100], de compleja identificación. No obstante, apuntamos que una de las obras más importante sobre la materia posterior a las *Quesiti* de Tartaglia fue *Del modo di fortificar le città*, de Giovan Battista Bonadino Zanchi, publicada por primera vez en Venecia en 1554, y que fue traducida al francés y publicada en 1556 por La Treille, introduciendo en Francia la terminología italiana de las fortalezas abalauradas, tratado que por ejemplo también tuvo Juan Bautista de Toledo¹²⁶.

Asimismo encontramos un libro de reglamento militar, *Della osservanza militare del Capitan Francesco Ferreti d'Ancona, cavallier dell'ordine di san Stefano...* [32], del que se conservan distintas ediciones en italiano, como las de 1568 y 1577.

Un ingeniero que acometía una fortificación, o en nuestro caso un maestro de obras encargado de dirigir la construcción del fuerte real, no sólo debía ser un arquitecto capaz de dibujar diseños y supervisar la fábrica, sino que además, como señalaba Marchi en su tratado, también debía tener conocimientos de medicina, para apreciar el aire de la zona, el agua y los frutos, de la agricultura para conocer el tipo de tierra, de minerología, etc. Quizás por ello Musante adquirió para su biblioteca la obra de un insigne agrónomo italiano, «Libinti jornati de agustin galo» [30], es decir, *Le vinti giornate dell'Agricoltura et*

de piaceri della villa, di M. Agostino Gallo¹²⁷, impreso en Venecia en 1572.

Otro de los libros que manejó Musante, perteneciente al área de la metalurgia, fue el *De re metalica* del alemán Jorge Agricola (Basilea, 1556) [9], importante compendio de mineralogía, geología, minería y metalurgia, que igualmente poseyeron Jaime Fanegas¹²⁸ o Juan de Herrera¹²⁹. Asimismo contaba con un «Filotema de metales» [46], sin que podamos aportar más información al respecto y con «Un libro de re matelica en español» [69], que podría ser el de Bernardo Pérez de Vargas, *De re metalica: en el que se tratan muchos y diuersos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales...*, cuya edición madrileña de 1569 se conserva en la biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Historia

Junto a los libros de teoría arquitectónica y fortificación, era frecuente encontrar en las bibliotecas de los artistas ejemplares de historia y religión, ya que fueron los más editados en las imprentas españolas de la época, índice de los gustos y del ambiente de religiosidad del momento.

La curiosidad histórica de Juan Luis de Musante fue muy amplia, ya que no sólo prestó atención a la historia antigua, griega o romana, sino también a la historia contemporánea, a su época, e incluso de países tan exóticos como Persia. Ejemplo dello es «Una ystoria de Joyardino» [19], es decir, *La Historia d'Italia* de Francesco Guicciardini (1483-1540), importante filósofo, político e historiador florentino, la más conocida de su producción intelectual, en la que desarrolla los acontecimientos italianos acontecidos entre 1492 y 1534, centrándose fundamentalmente en la escuela florentina de historiadores filósofos, publicada por primera vez en Florencia en 1561¹³⁰, obra que también formó parte de la biblioteca de los Leoni¹³¹ y el Greco¹³². Al mismo ámbito geográfico se refería la obra registrada como «Una disirijon de Ytalia» [22] de difícil identificación dado lo genérico del título, como *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti* (Bolonia, 1550) y un folleto de la república de Génova [89].

Al área de la historia antigua pertenecen Los *Comentarios* de Julio César en francés¹³³ [57], que también adquirió Jaime Fanegas¹³⁴ y Francisco de Mora¹³⁵, y «Un pulibio de la Milicia Romana» [26], esto es, *La militia romana di Polibio*, libro que asimismo tuvieron Juan de Herrera¹³⁶ y Juan Bautista de Monegro¹³⁷.

Más difícil de identificar es un «Protuario de medalla» [18], título genérico y común como la obra de Guillaume Rouille, *Prima parte del Prontuario de la medaglie de piu illustri & fulgente huomini & donne, dal*

principio del Mondo insino al presente tempo, con le vor vite in compendio raccotte, Lionne, Guglielmo Rovillio, 1553; y un «De veruso caldeo de antiquiti» [39] que se refiere al libro del sacerdote caldeo Beroso, *Le antichita o I cinque libri de le antichita de Beroso Sacerdote Caldeo*, que contó con numerosas ediciones.

Más exótico es el volumen titulado *Xenophonte della vita di Cyro rey de Persi*, de Jenofonte [91], nacido en la segunda mitad del siglo V a.C., historiador, militar y filósofo griego, discípulo de Sócrates, conocido por sus escritos sobre la cultura e historia de Grecia, ejemplar en italiano que también adquirió Juan de Herrera¹³⁸.

Finalmente, la biblioteca del genovés contaba con alguno de los volúmenes de la *Historia Natural* de Plinio¹³⁹ [21], sin que podamos especificar cuál, obra común en bibliotecas de artistas como Juan de Herrera¹⁴⁰, Juan Bautista de Toledo¹⁴¹ o Juan Bautista Monegro¹⁴².

Literatura

La librería de Juan Luis de Musante contaba con un variado y numeroso repertorio de obras literarias, de prosa y poesía, tanto antigua como contemporánea, gran parte de las cuales fueron escritas por las principales figuras literarias italianas. Ejemplo de ello es la *Divina Comedia* de Dante, que tenía en Sangüesa cuando falleció, junto a un libro en italiano de Petrarca¹⁴³, volúmenes que no se registraron entre los libros inventariados en Pamplona. También sobresale el *Orlando Furioso* [16], que tenía por duplicado [53], un poema épico caballeresco escrito por Ludovico Ariosto (1474-1533), publicado en italiano en 1532¹⁴⁴, y que gozó de gran fortuna en España traduciendo ya a mediados del XVI, poseyendo un ejemplar de esta obra Juan Bautista de Toledo (en toscano, Venecia, 1554)¹⁴⁵, Juan de Ribero Rada¹⁴⁶ y los Leoni¹⁴⁷.

Otro de los volúmenes inventariado como «Madrigali de caçola» [81], corresponde a la obra del poeta Luigi Cassola, *Madrigali del magnifico signor cavallier Luigi Cassola piacentino* (Venecia, 1544).

Por lo que respecta a las rimas, Musante adquirió un libro de este género del poeta milanés Antonio Francesco Raineri¹⁴⁸ [92], otro similar de la poetisa Laura Terracina (1548) [95] y un tercer volumen bajo el título «Rima de dibersi» [98], que puede tratarse de una de las numerosas recopilaciones impresas en la época de poesía escrita en italiano, como las de Lorenzo Marucini (Venecia, 1576). En el caso de la obra inventariada como «Estañcia de dibersi» [99], quizás se refiera al libro *Stanze di diversi illustri poeti* de Ludovico Dolce y Antonio Terminio de 1553¹⁴⁹.

Dentro del campo de la novela, el genovés contaba con el tercer libro de las novelas del escritor italiano Matteo Bandello (1485-1561) [29], que formaba parte de

los *Quattro libri delle novelle*, cuyos tres primeros volúmenes se publicaron en 1554, y *la Arcadia* de Jacopo Sannazaro [79], escritor napolitano que produjo numerosas obras en latín e italiano, si bien esta novela pastoril fue su obra maestra en lengua vulgar (Venecia, 1504 y sucesivas ediciones aldinas)¹⁵⁰, que asimismo se registra en la librería de Juan de Herrera¹⁵¹. Igualmente formaban parte de esta biblioteca libros de novelistas españoles, como la de tipo sentimental de Juan Flores, inventariada como «Ystoria de Aurelio Ysabela» [93], es decir, *La Historia de Aurelio y Ysabela, hija del rey de Escocia*, también conocida como *La Historia de Griselda y Mirabella* (quizás en edición italiana) que gozó de gran fama en el siglo XVI y que en realidad es una continuación de la *Fiammetta* de Giovanni Boccaccio como declara el mismo encabezamiento de la obra.

En el apartado de las fábulas, reseñamos las de Mario Verdizotti, *Cento fauole morali de i piu illustri antichi e moderni autori greci e latini, scielte e trattate in varie maniere di versi volgari da M. Gio. Mario Verdizotti, In Venetia, apresso Giordano Zileti e compagni, 1570* [38], así como unas fábulas de Esopo¹⁵² [96].

Por lo que respecta al género epistolar, Musante adquirió las *Epístolas* de Cicerón [52], además de «Epístolas de Çiçeron adattianu» [54], que entendemos se refiere a las numerosas cartas escritas por Cicerón a Atticum, que alcanzaron un enorme reconocimiento por su depurado estilo, junto a otros libros de difícil identificación dado lo genérico y abstracto del título, como «Litere de tres hombres ylustres» [58], «Un libro de literi diversioturi» [97] o «Litere de dibersos» [85], en la línea del volumen que por ejemplo Giordano Ziletti imprimió en Venecia en 1556.

De Plauto, uno de los grandes comediógrafos latinos, encontramos en la biblioteca del genovés una «Comedia» [63], sin que podamos especificar cual, ni la edición que poseía, latina, italiana o española, así como otras «Comedias» del italiano Girolamo Parabosco (1524-1577) [86], escritor, compositor, organista y poeta, entre las que referimos *Il Pellegrino*, *Il Viluppo* o *La Fantasca*.

Lecturas de carácter filosófico

Dentro del área de esta disciplina aparecen en la librería de Musante varias obras escritas por filósofos italianos, como Alessandro Piccolomini titulada *Trattato della grandezza della terra e dell'acqua* [43], impresa por primera vez en Venecia 1558 y más tarde en 1561, y otra sobre *Filosofia naturale*, la primera y segunda parte en tres volúmenes, y en otro la tercera parte [65]. Estas dos publicaciones igualmente formaban parte de la biblioteca de Juan de Herrera¹⁵³ y en el caso de Juan Bautista de Monegro contaba con la *Filosofia* en italiano¹⁵⁴.

También contaba el genovés con la obra del sevillano Pedro Mejía, *Silva de varia lección* [66], publicada por primera vez en Sevilla en 1540, que asimismo adquirieron Pierres Vedel¹⁵⁵, Juan de Ribero Rada¹⁵⁶, el Greco¹⁵⁷ y Francisco de Mora¹⁵⁸. Por último referimos «un dialogo» de León Hebreo [71], también conocido por su nombre originario de Judá Abrabanel, escritor sefardita portugués, que tras vivir en España marchó a Italia, donde publicó sus *Diálogos de amor*, al parecer en italiano, que se imprimieron por primera vez en Roma en 1535.

Etiqueta

A lo largo del siglo XVI una importante literatura de civilidad nutrió las imprentas y librerías europeas, como el «Cortesano» registrado en la biblioteca de Musante [87], y que creemos se corresponde con la obra del conde Baldassare Castiglione, *El Cortesano* (1528), que recogía las normas de educación que exigía la etiqueta cortesana, lo que revela el interés de Musante por comportarse socialmente de acuerdo a una educación e ideales humanístico-renacentistas.

Música

La música es otra de las áreas del conocimiento a la que Juan Luis de Musante prestó atención, ya que contaba en su biblioteca con cuatro libros de música [41], sin que se especifique más, materia imprescindible en la formación del humanista del renacimiento, en incluso del arquitecto según lo entendían Vitruvio, Francesco de Marchi y tratadistas posteriores¹⁵⁹.

Ortografía

Otro de los volúmenes curiosos que conformaban la biblioteca del genovés era un manual de ortografía escrito por Ptolomeo, *De le lettere di M. Claudio Tolomei, lib. sette: con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordin de l'ortografia di questa opera*, (Venecia, 1547, 1559) [55], que también adquirió Juan Bautista Monegro¹⁶⁰, además de una ortografía castellana [70], sin que podamos apuntar más datos al respecto, por tanto un profesional preocupado por la correcta escritura tanto de la lengua italiana como la española.

Ética y religión

En una sociedad evidentemente religiosa, como era la del XVI, se hacía imprescindible la lectura de libros de

piedad y devoción, como el volumen con la Pasión de Nuestro Señor [90] que poseía Musante, o la obra inventariada «Opusculi de lingua de leon batista alberti» [48], que identificamos con la del florentino Alberti, *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti...: ne'quali si contengono molti ammaestramenti, necessari al viuer de l'huomo, cosi posto in dignità, come privato/ tradotti, & parti corretti da Cosimo Bartoli*, impresa en Venecia en 1568 y de la que también tenía un ejemplar Juan Bautista Monegro¹⁶¹.

Por lo que se refiere al libro registrado como «Legendario de santi» [50], creemos que se trata del *Legendario delle vite de Santi: composto dal R. F. Jacobo di Voragine...*, Tradotto glia per il R. D. Nicolo Manerbio, Nuovamente ridotto a niglior lingua, riformato..., Venecia, 1575, es decir el famoso libro de *La Leyenda Dorada* del hagiógrafo dominico italiano Jacobo de la Vorágine.

Otro volumen de difícil identificación es el «Dialogo del anima» [51], apuntando, por otra parte, que una obra del mismo título fue escrita por Pedro Labrit de Navarra, obispo de Comminges (ca. 1504-1567), destacado humanista, hijo natural del rey de Navarra Juan de Labrit y María de Ganuza, bajo el título *Diálogos de la eternidad del ánima*, (Tolosa, 1560), del que se vendieron numerosos ejemplares en Pamplona en 1575¹⁶², en fechas cercanas a la llegada de Musante a la ciudad¹⁶³.

También formaba parte de la librería de Musante el *Discorso di Rinaldo Odini, per uia peripatetica, que si dimostra se l'anima* (1557, 1560) [33], si bien otro ejemplar inventariado como «Discorso de milin» [80], no hemos conseguido catalogarlo.

Astronomía

El amplio campo de la literatura astronómica también fue objeto de interés de Juan Luis de Musante, quien adquirió la obra de Alessandro Piccolomini, *Della sfera del mondo*, (Venecia, 1540) [27], en toscano, que tuvo distintas reediciones, libro que formaba parte de la biblioteca de Juan Bautista de Monegro¹⁶⁴. También contaba el genovés con un volumen sobre repertorio de tiempos [25], texto de cómputo, cronología y astronomía, sin que podamos decir más al respecto¹⁶⁵, y otro inventariado como «Tratado del uso del astrolabio» [44], quizás la obra de Egnazio Danti, autor del que Musante poseía otro libro, titulada *Trattato dell'uso e della fabrica dell'astrolabio con la giunta del planifero del Raja* (Florencia, 1569, 1578), ejemplar éste que también poseía Juan Bautista de Monegro¹⁶⁶. Más compleja es la catalogación de un «Espejo de asteología» [77], título genérico y común, como el libro escrito por el florentino

Francesco Giuntini, *Speculum Astrologiae, universam mathematicam scientiam, in certas classes digestam, complectens. Autore Francisco Iunctino Florentino S.T.D...* (Venecia, 1583).

Medicina

En la librería de Juan Luis de Musante se registran numerosos volúmenes de uno de los médicos y hermetistas italianos más destacados del siglo XVI, que gozó de las simpatías del virrey de Nápoles, y que más tarde se trasladó a España, donde también alcanzó gran reputación. Nos referimos al boloñés Leonardo Fioravanti (1517-1588), uno de los promotores del llamado círculo del Escorial, grupo de hermetistas y alquimistas que bajo la discreta protección del rey Felipe II se reunían en aquella población para intercambiar sus conocimientos¹⁶⁷. Musante contaba con *Il tesoro della vita humana, dell'eccecell... Leonardo Fioravanti... diviso in libri quattro...*, di nuovo posto in luce... (Venecia 1570 y 1582) [59], *Dello specchio di scientia universale... libri III*, (Venecia, 1564, 1567, 1572 y 1583) [60], *Della fisica... dell'eccecellente... Leonardo Fioravanti... divisa in libri quattro* (Venecia, 1579, 1581) [61] y *Compendio de i secreti rationali Dell'Eccel Dottore et Cavallero M. Leonardo Fioravanti Bolognese. Libri cinque...* (Venecia, 1564, 1571, 1581) [62], obras que asimismo adquirió Juan de Herrera¹⁶⁸, mientras que Juan Bautista de Monegro se hizo con las dos últimas¹⁶⁹. Otro de los libros inventariado en la biblioteca del genovés como «regimiento de peste del peroante» [73], intuimos es el *Reggimento della peste, dell' eccelente dottore et cavaliere M. Leonardo Fioravanti bolognese* –como la edición consultada italiana impresa en Venecia, 1571–, en el que se explica cómo enfrentarse a esta terrible enfermedad para la época y el modo de curación. Curiosamente Juan de Herrera también contaba en su biblioteca con un importante número de libros de Fioravanti¹⁷⁰.

Igualmente estaba presente en la librería de Musante un volumen de medicina natural, registrado como «Albertu mano de la virtud de las yerbas» [82], y que es el libro de San Alberto Magno, destacado teólogo, filósofo y hombre de ciencia, *De virtutibus herbarum*, que contó con numerosas ediciones, así como algunos libros del médico y naturalista Pietro Andrea Gregorio Mattioli (1501-1577) [2], sin que podamos especificar más¹⁷¹.

Zoología

Dentro del área de las ciencias, uno de los libros que conformaban la librería del genovés pertenecía al campo de la zoología, referente a los diferentes tipos de aves, tal

y como indica el registro «paulino para conoçer pajaros» [94], sin que podamos aportar más datos al respecto.

Otras obras

Finalmente, no hemos podido identificar los volúmenes que aparecen registrados en el inventario de la biblioteca de Musante como «Un Oclides Masarensis comentaria» [4], «Andres Concri de Relox» [11], «Un Olante» [12], «Jebadarino del Carreo» [17], «Tratado de natura dicibi» [40], «Trato de subermini prinçipi» [68], «Aquilafio de amor» [74], «Arte de bien pensar» [75], «Un platino prescribere» [83], «Un libro de Vaco» [84] y «Un repertorio viejo» [88].

En definitiva, Juan Luis de Musante mantuvo una gran afición bibliográfica hasta el final de su vida, adquiriendo continuamente libros para mantenerse al día en las novedades, conformando una biblioteca que alcanzó la cifra de 114 volúmenes cuando falleció en 1587, constituyendo así una voluminosa y variada librería, compuesta fundamentalmente por obras de teoría arquitectónica, fortificación y disciplinas complementarias como las matemáticas, geometría, aritmética, etc., junto a otras materias como la medicina, la astrología, de literatura, historia, filosofía, música, zoología y religión. Por tanto, nos encontramos fundamentalmente ante una librería científica y técnica que recoge de modo sorprendente las principales corrientes de la época, una biblioteca en la que predominan las ediciones italianas y que tan sólo es comparable a las de los grandes arquitectos reales al servicio de Felipe II.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Nº 1. *Inventario de la biblioteca de Juan Luis de Musante*

Pamplona, septiembre de 1587

Archivo General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, f. 91v-94.

Libros

Inventario de los libros que dexo Joan Luis Musante y de su valor y estima dellos es lo siguiente que fueron estimados por Francisco Bogia, mercader de libros en corte son los siguientes, el qual inventario se recibio por Miguel de Legasa, escrivano y no se allaron los libros que en el se contienen:

[1] Primeramente, obras del trataria en un cuerpo, en 30 R

[2] Obras de Mateolo en un cuerpo, en 44 R

[3] Petrus cirtelus de Mathematica en 7 R

[4] Un Oclides Masarensis comentaria en 8 R

[5] Alberti Dureri de Giometria en 7 R

[6] Arquitectura de Leon Bautista Alberti en 10 R

[7] Dos prospetibas del Barbaro a ocho reales cada uno 16 R

[8] Un piladio de Arquitectura en 16 R

[9] Un agricola de Re Matalica en 15 R

[10] (f. 92) Unos portados de Jacobus Androboletis en 4 R

[11] Andres Concri de Relox en 6 R

[12] Un Olante, 16 R

[13] Un Vinola y Lobaco en 20 R

[14] Salaço de fortificaciones en un cuerpo, 25 R

[15] Un libro de Arismetica en español, 2 R

Siguese la quarta

[16] Un horlando purioso, 8 R

[17] Jebadarino del Carreo, 7 R

[18] Protuario de Medalla, 7 R

[19] Una ystoria de Joyardino, 12 R

[20] Un escasiti del trataria, 5 R

[21] Una ystoria de Plinio, 14 R

[22] Una disirijion de ytalia, 15 R

[23] Jacobu Landeri de Fortificar, 8 R

[24] Un lutubrio de Arquitectura, 10 R

[25] Un Reportorio de tiempos, 5 R

[26] Un pulibio de la Milicia Romana, 5 R

[27] La esfera pico Nomine, 6 R

[28] Un libro en françes de fortificar, 3 R

[29] El terçer libro de las nobelas de Vandelio, 4 R

[30] (f. 92v) Libinti jornati de agustin galo, 7 R

[31] Discurso de las berbas astronomilas, 3 R

[32] Obserbancias mistitare del ferreti, 3 R

[33] Discurso de Rinaldo odimi, 1 R

[34] Discurso dialogo de graviel simon, 3 R

[35] Arquitectura militare de lupechine, 3 R

[36] Sisomo de arte militare, 3 R

[37] Arquitectura de sarlio, 12 R

[38] Fabulas del berdi soti, 6 R

[39] De veruso caldeo de antiquiti, 4 R

[40] Tratado de la natura dicibi, 2 R

[41] Quatro libros de Musica, 16 R

[42] Prospetibo de Velide, 4 R

[43] La grandeça de terra del acon del piconomini, 3 R

[44] Tratado del uso del astrolabio, 8 R

[45] Tratado de la fusteria, 4 R

[46] Filotema de metales, 7 R

[47] Escusiti del trataria, 8 R

[48] Opusquili de lengua de leon batista alberti, 8 R

[49] Oclides del trataria, 7 R

[50] Legendario de santi, 4 R

[51] (f. 93) Dialogo del anima, 4 R

Siguese de octabo

[52] Epistolas de çiçeron, 3 R

[53] Horlanido furioso, 3 R

- [54] Espistolas de çiferon adatianu, 4 R
 [55] Litere de tolomeo, 3 R
 [56] Micael faselas arismetica de matica, 3 R
 [57] Comentario de çesaro en françes, 4 R
 [58] Litere de tres hombres ylustres, 4 R
 [59] Tesoro del fierabanti, 4 R
 [60] Espechio del del ferabanti, 3 R
 [61] Fisica del ferabanti, 4 R
 [62] Compendio de secreti del feravanti, 2 R
 [63] Comedia de plato, 3 R
 [64] Vixelio de Re militari, 2 R
 [65] Filosofia del piconomini primera y segunda parte en tres cuerpos y tercero, 12 R
 [66] Silba de varia leçion de pedro moxica, 5 R
 [67] Alquitatura de leon batista, 3 R
 [68] Trato de subermini prinçipi, 2 R
 [69] Un libro de Re matelica en español, 3 R
 [70] (f. 93v) Una ortografia castellana, 3 R
 [71] Un dialogo de leon ebreo, 3 R
 [72] Milarabilia Rome, 2 R
 [73] Regimiento de peste del peroante, 3 R
 [74] Aquilafio de amor, 1 R
 [75] Arte de bien pensar, 2 R
 [76] Un oronçi finey de Relux, 1 R
 [77] Espejo de asteologia, 1 R
 [78] Arismetica de genofrio, 1 R
 [79] Arcadia de sant Laçaro, 1 R
 [80] Discorso de milin, 1 R
 [81] Madrigali de çaçola, 1 R
 [82] Albertu mano de la virtud de las yerbas, 1 R
 [83] Un platino prescribere, 1 R
 [84] Un libro de Vaco, 2 R
 [85] Literi de dibersos, 2 R
 [86] Comedias del parabosco, 3 R
 [87] Un cortesano, 1 R
 [88] Un reportorio viejo, 1 R
 [89] Un fulleto de la Republica genoba, 1 R
 [90] Pasion de nuestro señor, 1 R
 [91] (f. 94) Un senofonte de la vita de çiro, 2 R
 [92] Rima de antonio franco Reynero, 1 R
 [93] Ystoria de aurelio ysabela, 2 R
 [94] Paulino para conoçer pajaros, 1 R
 [95] Rimas de la tarraquina, 1 R
 [96] Unas fabulas de ysopo, 1 R
 [97] Un libro de literi diversioturi, 3 R
 [98] Rima de diversi, 3 R
 [99] Estança de dibersi, 3 R
 [100] Un libro de fortificaçion en françes viejo, 1 R
- No se allaron y dixo Miguel de Altuna que los llevo Josepe Flecha, sobrecavezalero de Joan Luis Musante y tio suyo questa en el escurial, y como digo no se allaron estos libros. Çuasti.

NOTAS

- ¹ *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani, patrizio genovese, in questa seconda edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti...*, I, Génova, 1768, p. 57-58. *Notizie de' professori del disegno da Camabue in qua che contengono tre Decennali, Dal 1580 al 1610 opera postuma di Filippo Baldinucci fiorentino...*, Florencia, 1728, p. 223. Filipo DE BONI, *Biografia degli Artisti*, Venezia, co'Tipi del Gondoliere, 1840, p. 692. En ocasiones, las escasas noticias que proporciona la bibliografía italiana sobre Musante son erróneas, como la localidad y año de defunción del genovés, siendo ejemplo de ello la obra inédita de Francesco Maria Niccolò GABBURRI, *Vite di Pittori* [c.1730-1742], Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Palatino, E.B.9.5., tomo III, carta 198v: «Giovanni Luigi Musante ingegnere e architetto di Savona. Servi Filippo II re di Spagna, fortificando Pamplona e le fortezze circonvicine, e fu largamente ricompensato da quel monarca. Morì in Saragozza l'anno 1567. Soprani, a 57. Il Baldunicci nel decennale I, della parte III, del secolo IV, a 223, scrive che morì a Pamplona».
- ² María Josefa TARIFA CASTILLA, «El maestro italiano Juan Luis de Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI», en *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 3, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro (2008), p. 605-620.
- ³ Archivo General de Navarra (en adelante AGN). Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224099, f. 98v.
- ⁴ Alicia CÁMARA MUÑOZ, «La profesión del ingeniero: los ingenios del rey», en Manuel SILVA SUÁREZ (ed.), *Técnica e ingeniería en España. I. El Renacimiento: De la técnica imperial y la popular*, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución «Fernando el Católico», Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 129-131.
- ⁵ López Piñero establece la diferenciación entre mecánicos-ingenieros, artistas-ingenieros y científicos ingenieros. José María LÓPEZ PIÑERO, *Ciencia y Técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor, 1979, p. 73. Sobre el término ingeniero y su significación véase Alicia CÁMARA MUÑOZ, «La arquitectura militar y los ingenieros de la monarquía española: Aspectos de una profesión (1530-1650)», en *Revista de la Universidad Complutense*, nº 3 (1981), p. 255-269.
- ⁶ Nicolás GARCÍA TAPIA, «Juan de Herrera y la ingeniería civil», en Miguel Ángel ARAMBURU ZABALA (dir.) y Javier GÓMEZ MARTÍNEZ (coord.), *Juan de Herrera y su influencia, Actas del Simposio-Camargo, 14/17 Julio 1992*, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera-Universidad de Cantabria, 1993, p. 71-77. Nicolás GARCÍA TAPIA, «Juan de Herrera y la ingeniería», en *Juan de Herrera, Arquitecto Real, Catálogo de la Exposición*, Madrid, 1997, p. 208-234. Nicolás GARCÍA TAPIA, «Juan de Herrera: Arquitecto e ingeniero», en *Ciudad de Dios*, nº 210 (1997), p. 721-750.
- ⁷ AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224099, f. 98v-99.
- ⁸ Ante los problemas de interpretación en la dirección de la ciudadela pamplonesa, el 27 de julio de 1576 se le había ordenado a Jacobo Palear Fratín que llevase una traza al Escorial que había dibujado de dicha fortificación para mostrársela a Felipe II, por tanto, en fechas próximas a la visita de Musante a la Corte. Víctor ECHARRI IRIBARREN, *Las murallas y la ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 142.

- ⁹ La recopilación de las noticias conocidas hasta el presente de este artista han sido publicadas por María Paz AGUILÓ ALONSO, *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio del Escorial*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 93-96 y otras.
- ¹⁰ Luciano RUBIO, "El monasterio del Escorial, sus arquitectos y artífices", en *Ciudad de Dios*, CLXII (1950), p. 534. María Paz AGUILÓ, "La sillería del coro del monasterio del Escorial", en *Archivo Español de Arte*, t. LXI, n.º 241 (1988), p. 53-66. María Paz AGUILÓ, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, Madrid, CSIC, 1993, p. 40-41.
- ¹¹ Carmen GARCÍA FRÍAS-CHECA, "La obra de los entalladores José Flecha y Martín de Gamboa en el Monasterio del Escorial", en *La Escultura en el Monasterio del Escorial, Actas del simposium, 1-4 de septiembre de 1994*, Madrid, Estudios Superiores del Escorial, 1994, p. 377-388.
- ¹² José Luis CANO DE GARDOQUI GARCÍA, "El profesionalismo de los maestros y oficiales de la fábrica del Escorial. La organización de los trabajos", en Miguel Ángel ARAMBURU ZABALA (dir.) y Javier GÓMEZ MARTÍNEZ (coord.), *Juan de Herrera y su influencia: actas del Simposio (Camargo, 14-17 julio 1992)*, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera-Universidad de Cantabria, 1993, p. 37-42.
- ¹³ Julio RUIZ DE OYAGA, "Maestros constructores del monasterio nuevo de San Salvador de Leyre 1567-1648", en *Príncipe de Viana*, t. XIV, n.º 52-53 (1953), p. 332-335.
- ¹⁴ María Josefa TARIFA CASTILLA, "Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI", en *Príncipe de Viana*, t. LXI, n.º 221 (2000), p. 617-654.
- ¹⁵ AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054.
- ¹⁶ Sobre este ingeniero véase Marino VIGANÒ, «*El fratín mi yngeniero*». *I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Bellizona, Edizioni Casagrande, 2004.
- ¹⁷ Alicia CÁMARA MUÑOZ, *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1998, p. 95-101.
- ¹⁸ Florencio IDOATE IRAGUI, "Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra", *Príncipe de Viana*, t. XV (1954), p. 76-87. Juan José MARTINENA RUIZ, *La ciudadela de Pamplona*, Colección Breve, n.º 11, Pamplona, Ayuntamiento, 1987, p. 5-31. Víctor ECHARRI IRIBARREN, *Las murallas...*, p. 137-177. Alicia CÁMARA MUÑOZ, "La ciudadela de Pamplona bajo los Austrias", en *Actas del Congreso Internacional Ciudades Amuralladas, Pamplona 24-26 noviembre 2005*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 33-55; Víctor ECHARRI IRIBARREN, "Génesis y evolución del recinto amurallado de Pamplona a partir del siglo XVI", en *Actas del Congreso Internacional Ciudades Amuralladas, Pamplona 24-26 noviembre 2005*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 57-64.
- ¹⁹ Víctor ECHARRI IRIBARREN, *Las murallas...*, p. 142.
- ²⁰ Víctor ECHARRI IRIBARREN, *Las murallas...*, p. 152.
- ²¹ Víctor ECHARRI IRIBARREN, *Las murallas...*, p. 143-147.
- ²² Víctor ECHARRI IRIBARREN, *Las murallas...*, p. 155, 159 y 161.
- ²³ María Josefa TARIFA CASTILLA, "El maestro italiano Juan Luis de Musante...", p. 609-620.
- ²⁴ María Josefa TARIFA CASTILLA, "La iglesia parroquial de Lerín: ejemplo excepcional de arquitectura manierista en Navarra", en *Príncipe de Viana*, n.º 246 (2009), p. 10-12 y 18-29. María Josefa TARIFA CASTILLA, "La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín", en Agustín GARNICA CRUZ y José Luis ONA GONZÁLEZ, (coords.), *Lerín: Historia, Naturaleza, Arte*, Zaragoza, Ayuntamiento de Lerín, 2010, p. 187-188 y 192-194.
- ²⁵ AGN. Caja 12698. Prot. Not. Sangüesa. Gracián Ximénez de Luna. 1587. Un traslado del mismo en AGN. Sección Monasterios. Leyre. Caja 33950, doc. 1.
- ²⁶ Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, «Orígenes y proyección del manierismo romano navarro», en *Symbolae Ludovico Mixelena Septuagenario Oblatae, II*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1985, p. 1372.
- ²⁷ Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, "Orígenes y proyección del manierismo romano...", p. 1372. AGN. Caja 12698. Prot. Not. Sangüesa. Gracián Ximénez de Luna. 1587, f. 484-485v.
- ²⁸ AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, f. 82.
- ²⁹ A la muerte de Juan de Herrera los volúmenes que componían su biblioteca se tasaron en 1.000 reales, a excepción de los lulianos. María Isabel VICENTE MAROTO, "Actividad científica de Juan de Herrera", en *La ciudad de Dios*, CCX, n.º 3 (1997), p. 670.
- ³⁰ Recordemos que el concepto de librería renacentista incluía la posesión de instrumentos de tipo científico, como ejemplifica el caso de Juan de Herrera. María Isabel VICENTE MAROTO, "Actividad científica...", p. 669.
- ³¹ AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, f. 102.
- ³² María Josefa TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 61-63.
- ³³ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, CSIC, 1941. Luis CERVERA VERA, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Valencia, Albatros, 1977, p. 158-192.
- ³⁴ Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro, su biblioteca y *De Divina Proportione*", en *Academia*, n.º 53 (1981), p. 98-117.
- ³⁵ Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada", en *Academia*, n.º 62, (1986), p. 121-154.
- ³⁶ Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 43-56.
- ³⁷ Margarita ESTELLA, "Los Leoni, escultores entre Italia y España", en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento al servicio de la corte de España*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 48-49.
- ³⁸ Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, "Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa", en *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Minerva, Coimbra, 1986, p. 277-318. Para una visión de conjunto, Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, "El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo", en Elena SANTIAGO PÁEZ, (coord.), en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985 (I), p. 117-148.
- ³⁹ Segura tan sólo contaba en su biblioteca con unos pocos volúmenes específicos de la materia de su profesión, como los cinco libros de arquitectura de Serlio o el *De Arquitectura* de Alberti. Fernando MARÍAS, "Tres testimonios de arquitectos reales del siglo XVI: Juan de Valencia y Antonio de Segura", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 60 (1994), p. 351-353.
- ⁴⁰ El inventario de la biblioteca en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Jaime Fanegas y la declinación de la tradición mudéjar en la carpintería del siglo XVI. Notas biográficas», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, p. 241-245. Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Nexos de comunicación urbana en Zaragoza. Los puentes sobre el Ebro en el Quinientos, tratadística de ingeniería y práctica constructiva», *Artígrama*, n.º 15 (2000), p. 80-99.
- ⁴¹ Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 512.
- ⁴² La librería de Juan de Herrera también era fundamentalmente una biblioteca científica y técnica, en la que las disciplinas teóricas mejor representadas eran las matemáticas y la cosmografía, con obras de Euclides, Paccioli, Tartaglia o Fineo. José María LÓPEZ PIÑERO, *Ciencia y Técnica...*, p. 245.
- ⁴³ Por tanto, el genovés responde perfectamente al ideal vitruviano de arquitecto que debía ser «letrado en el dibujo y traça, y que sea entendido en la geometría, y que no ignore la perspectiva, y que sea instruido, y enseñado en la aritmética, y que aya visto muchas hystorias, y que aya oydo los philosophos con diligencia, y que sepa musica, y que no sea ignorante de la medicina, y que conozca las respuestas de los letrados, y que sea astrologo, y conozca los movimientos y razones del cielo». Marco VITRUVIO POLION, *De Architectura, dividido en diez libros, traduzidos de Latin en Castellano por Miguel de Urrea, Architecto...* (Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1582), Valencia, Albatros, 1978, f. 5v.
- ⁴⁴ Francesco de MARCHI, *Della architettura militare*, Brescia, 1603, f. 28v-29v. Citado en Alicia CÁMARA MUÑOZ, *Fortificación y ciudad...*, p. 86.

- ⁴⁵ Luis CERVERA VERA, "Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo", en *La Ciudad de Dios*, CLXII (1950), p. 583-622 y CLXIII (1951), p. 161-188. Se trataba de los restos de su biblioteca, perdida en el traslado desde Nápoles.
- ⁴⁶ José Luis BARRIO MOYA, "El platero Juan de Arfe Villafañe y el inventario de sus bienes", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX (1982), p. 23-32.
- ⁴⁷ Archivo General Militar de Madrid. Depósito Histórico del Ejército, vol. 7, f. 38v.
- ⁴⁸ Luis Machuca tuvo un salario como maestro mayor de obras de la Alhambra de 100 ducados entre 1549-1563, y 150 ducados desde febrero de 1563 a 1572. Esther GALERA MENDOZA, "Luis Machuca, arquitecto e ingeniero militar", en Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, p. 329. La crisis del siglo XVII provocó la bajada de los sueldos de los ingenieros, ya que por ejemplo Cristóbal de Rojas cobró 70 ducados a comienzos del Seiscientos. Alicia CÁMARA MUÑOZ, "La arquitectura militar y la ingeniería...", p. 259.
- ⁴⁹ AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, f. 91v-94. Apéndice documental, nº 1.
- ⁵⁰ Nicolás GARCÍA TAPIA, *Ingeniería y Arquitectura en el Renacimiento Español*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990, p. 13.
- ⁵¹ Jesús CRIADO MAINAR, "Técnica y estética: los tratados de arquitectura", en Manuel SILVA SUÁREZ, (ed.), *Técnica e ingeniería en España. I. El Renacimiento: De la técnica imperial y la popular*, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 205-214.
- ⁵² Fernando Marías ha contabilizado en la biblioteca de Monegro siete Vitruvios (con los comentarios de Daniele Barbaro y Giambattista Caporali), cinco libros de Alberti, dos de Serlio, las arquitecturas de Cataneo, Antonio Labacco, Martino Bassi, Vignola (con la Perspectiva) y Palladio (y otros dos libros del mismo autor). Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro...", p. 93-94.
- ⁵³ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 9-10, 22 y ss.
- ⁵⁴ Fanegas poseía tres ejemplares de Serlio, dos de Vitruvio, uno de Alberti y otro de Pietro Cataneo. Jesús CRIADO MAINAR, "Técnica y estética...", p. 226.
- ⁵⁵ María Josefa TARIFA CASTILLA, "La cultura arquitectónica de los artistas en la Navarra del siglo XVI", en *VII Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana*, nº 253 (2011), p. 463-480.
- ⁵⁶ Para Vitruvio, la arquitectura militar, considerada parte de la edificación pública, siempre estuvo confiada a los arquitectos, si bien, lo poco que o dice en su obra acerca de la arquitectura militar resultaba en el siglo XVI anacrónico e inútil ante las nuevas armas ofensivas.
- ⁵⁷ Sobre las distintas ediciones del texto véase Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, "El Escorial y la cultura arquitectónica...", p. 191-193, ficha B 34. Frédérique LEMERLE, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve. Livres I à IV*, París, Picard, 2000.
- ⁵⁸ Sobre las distintas ediciones del texto véase Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, «El Escorial y la cultura arquitectónica...», p. 193-194.
- ⁵⁹ Daniele BARBARO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio* (Venecia, F. De Francesci y G. Chrieger, 1567), presentación de M. Tafuri y estudio de M. Morresi, Milán, Il Polifilo, 1987.
- ⁶⁰ El interés por el texto vitruviano fue generalizado, no faltando en la mayoría de las librerías de nuestros arquitectos, como Juan de Ribero Rada que poseía dos ediciones (Cesariano y Barbaro), El Greco cuatro, Juan Bautista de Toledo cinco, Juan Bautista de Monegro siete y Juan de Herrera quince. Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, "El Escorial y la cultura arquitectónica...", p. 127.
- ⁶¹ El pintor cretense contaba con un ejemplar en latín y tres en italiano. Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas...*, p. 48.
- ⁶² Vitruvio es el tratadista del que Mora poseía mayor número de ejemplares, doce, escritos en distintas lenguas. Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, "Francisco de Mora...", p. 310-318.
- ⁶³ Leon Battista ALBERTI, *L'Architettura-De re aedificatoria* (texto latino y traducción al italiano de Giovanni ORLANDI, introducción y notas de Paolo PORTOGHESI), Milán, Il Polifilo, 1989.
- ⁶⁴ Alberti en su tratado (libro IV, cap. III) incluye el ámbito de la fortificación, pero sin hacer una contribución significativa a la nueva ciencia de la arquitectura militar. Alexander TZONIS y Liane LEFAIVRE, "El bastión como mentalidad", en Cessare de SETA y Jacques LE GOFF, (eds.), *La ciudad y las murallas*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 320.
- ⁶⁵ Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, "El Escorial y la cultura arquitectónica...", p. 201-202.
- ⁶⁶ Carmen RODRIGO ZARZOSA, "Los tratados como reflejo de la arquitectura tecnología y saber del Renacimiento y el Barroco", en VV.AA., *Tratados de Arquitectura de los siglos XVI-XVII*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p. 116. Carmen RODRIGO ZARZOSA, «Catálogo», en VV.AA., *Tratados de Arquitectura de los siglos XVI-XVII*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p. 232-235.
- ⁶⁷ La introducción del libro de Alberti en nuestro país fue temprana, para la década de 1520, cuyas ediciones italianas poseyeron, por ejemplo, Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, el Bergamasco, Jaime Fanegas, Francisco de Mora y Juan Bautista de Monegro. Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, "El Escorial y la cultura arquitectónica...", p. 202.
- ⁶⁸ Véase al respecto, Sebastiano SERLIO, *L'Architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, (ed. F. Paolo Fiore), Milán, Il Polifilo, 2001.
- ⁶⁹ *Il primo libro d'Architettura; Il secondo libro d'Architettura* (París, Jean Barbé, 1545). Alfredo J. MORALES y Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ (comis.), *Libros del Fondo Antiguo del Laboratorio de Arte. Exposición conmemorativa del I Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 48.
- ⁷⁰ Pedro Machuca, Jaime Fanegas, Andrés de Vandelvira, Hernán Ruiz III, Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Ribero Rada, el Greco, Francisco de Mora o Juan Gómez de Mora, entre otros muchos artistas de la época, adquirieron alguno de los libros de Serlio. Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, "El Escorial y la cultura arquitectónica...", p. 204-205.
- ⁷¹ Sebastiano SERLIO, *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes*, Toledo, Juan de Ayala, 1552. Serlio refleja muy bien la idea que se tenía en el Renacimiento de que la arquitectura militar forma parte de la civil, y en el libro IV (f. VIIIv) se disculpa por no tratar propiamente las fortificaciones, afirmando que es algo que corresponde al «arquitecto de guerra», reconociendo así la diferenciación de funciones que en la práctica se estaba dando.
- ⁷² Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, "El Escorial y la cultura arquitectónica...", p. 206-207. Otra edición romana es la de 1559. Carmen RODRIGO ZARZOSA, "Catálogo...", p. 242-243.
- ⁷³ Luis CERVERA VERA, "Libros del arquitecto...", CLII (1950), p. 590, 599-600.
- ⁷⁴ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 21.
- ⁷⁵ Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto...", p. 129 y 135 (nº 5).
- ⁷⁶ José Luis BARRIO MOYA, "El platero Juan de Arfe...", p. 30.
- ⁷⁷ En el inventario de la biblioteca de Francisco de Mora el volumen de Labacco es registrado en el mismo ítem que el tratado de Vignola, circunstancia que también acontece en el caso del inventario de la librería de Musante. Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, "Francisco de Mora...", p. 310 (nº 104).
- ⁷⁸ Francisco de Borja SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, "De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. III (1927), p. 88. Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas...*, p. 49.
- ⁷⁹ Javier LOBATO DOMÍNGUEZ, "Libros del siglo XVI en la biblioteca del Laboratorio de Arte: I. Tratados de Arquitectura", en *Laboratorio de Arte*, nº 5 (1992), p. 84-86. Alfredo J. MORALES y Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ (comis.), *Libros del Fondo Antiguo...*, p. 36-37.

- ⁸⁰ Iacomo Barozzi da VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Roma, 1562), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- ⁸¹ Entre otros artistas, el tratado lo poseyeron Juan de Herrera, Juan de Ribero Rada, Juan Bautista de Monegro, el Greco, Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora y Juan de Arfe. Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, «El Escorial y la cultura arquitectónica...», p. 208-209. Fernando MARÍAS, "Vignola y España: dibujos, grabados, lecturas y traducciones", en *Jacopo Barozzi da Vignola, aggiornamenti critici a 500 anni dalla nascita*, Comitato nazionale per le celebrazioni per il Vignola, Roma, 2010, p. 207-227.
- ⁸² Andrea PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, (ed. L. Magagnato y P. Marini), Milán, Il Polifilo, 1980. El tratado aparece recogido documentalmente en las bibliotecas del Greco, Juan de Ribero Rada, Juan Bautista Monegro y Francisco de Mora, entre otros. Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, "El Escorial y la cultura arquitectónica...", p. 212.
- ⁸³ Disponían de este ejemplar Juan Bautista de Toledo y Juan Bautista de Monegro. Luis CERVERA VERA, "Libros del arquitecto...", CLII (1950), p. 591, 605-606. Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro...", p. 102 (nº 115).
- ⁸⁴ Dora WIEBENSON, *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Blume, 1988, p. 264-266.
- ⁸⁵ Françoise BOUDON, «Les livres d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau», en *Les traités d'Architecture de la Renaissance*, París, Picart, 1988, p. 367- 396.
- ⁸⁶ Una de las ediciones es *Mirabilia Rome: opusculum de mirabiliis nove et veteris urbis Rome* (Lugduni, Ioan Marion, 1520).
- ⁸⁷ «...el que quiere ser perfecto Architecto, como dixo Vitrubio, conviene que tenga pratica, theorica, sepa arithmetica, geometria, conozca las tres partes en que la dicha sciencia se divide, ques, machinatoria, gnomonica, y edificatoria; y asi con gran razon los Griegos llamaron a los artifices della, Architectos, componiendo esta palabra de Archos, que es principe, y Tecto, official, como si dixeran quel que usava esta arte era el principal, o el principe de todos los artifices, y la arte Architectonica, o Architectura, ques lo mismo que sciencia juzgadora de las otras artes». Leon Battista ALBERTI, *Los diez libros de arquitectura*, (Madrid, Alonso Gómez, 1582), Valencia, Albatros, 1977, prólogo anterior al primer libro.
- ⁸⁸ Felipe SOLER, "La perspectiva y la geometría en los tratados de los siglos XVI y XVII", en VV.AA., *Tratados de Arquitectura de los siglos XVI-XVII*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p. 67. Carmen RODRIGO ZARZOSA, "Los tratados...", p. 120-125. Carmen RODRIGO ZARZOSA, "Catálogo...", p. 236-239.
- ⁸⁹ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 24. Luis CERVERA VERA, *Inventario de los bienes...*, p. 165 (nº 621).
- ⁹⁰ Francisco de Borja SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, "De la vida del Greco...", p. 89. Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas...*, p. 50.
- ⁹¹ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 31.
- ⁹² Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, "Francisco de Mora...", p. 313 (nº 231).
- ⁹³ Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas...*, p. 50.
- ⁹⁴ La edición original en alemán es *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt in Lintien ebnen unnd gantzen corporen, durch Albercht Dürer zu samen gezogen und zu nutz aller kunstliebhabenden mit zuehörigen figuren in truck gebracht...*, Nuremberg, 1525. Alberto DURERO, *De la medida*, (trad. Juan Espino Nuño Calatrava), Madrid, Akal, 2000, p. 357.
- ⁹⁵ Luis CERVERA VERA, *Inventario de los bienes...*, p. 170 (nº 730).
- ⁹⁶ Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, "Francisco de Mora...", p. 310 (nº 130).
- ⁹⁷ Felipe SOLER, "La perspectiva y la geometría...", p. 83-85.
- ⁹⁸ José Luis CRESPO FAJARDO, *Perceptiva gráfica de Juan de Arfe. Análisis y trascendencia de su teoría artística sobre la figura humana*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Bautista Durán. Universidad de Sevilla, 2009, p. 187.
- ⁹⁹ El Greco y el arquitecto cántabro Domingo de Mortera también contaban en su biblioteca con una *Aritmética práctica y especulativa* de Juan Pérez de Moya (Salamanca, 1562). Francisco de Borja SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, «De la vida del Greco...», p. 90. Yayoi KAWAMURA KAWAMURA, "El arquitecto Domingo de Mortera: acerca de su biblioteca y sus últimos trabajos", en *Boletín del Seminario de Estudios y Arte*, LXXIV (2010), p. 76.
- ¹⁰⁰ AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, f. 87v.
- ¹⁰¹ También Juan Bautista Monegro poseía varios libros de matemáticas de Pedro Sánchez Ciruelo. Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro...", p. 100, (nº 60) y p. 101 (nº 71).
- ¹⁰² Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 31.
- ¹⁰³ Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro...", p. 101 (nº 106).
- ¹⁰⁴ Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas...*, p. 50.
- ¹⁰⁵ Alicia CÁMARA MUÑOZ, "Tratados de arquitectura militar en España. Siglos XVI y XVII", en *Goya*, nº 156 (1980), p. 342-345.
- ¹⁰⁶ Por ser una obra eminentemente práctica, breve y escrita en un latín sencillo, fue tenida como de referencia entre los militares de la Edad Media y el Renacimiento. Flavio VEGECIO RENATO, *Compendio de técnica militar*, Madrid, Cátedra, 2006.
- ¹⁰⁷ FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 45. Luis CERVERA VERA, *Inventario de los bienes...*, p. 170 (nº 724).
- ¹⁰⁸ Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro...", p. 106 (nº 329).
- ¹⁰⁹ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, "Nexos de comunicación urbana...", p. 85-86.
- ¹¹⁰ Alfredo ALVAR EZQUERRA y Fernando Jesús BOUZA ÁLVAREZ, "La librería de don Pedro Juan de Lastanosa en Madrid (1576)", en *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXII-XXXIII (1983), p. 136.
- ¹¹¹ Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, "Francisco de Mora...", p. 310 (nº 119).
- ¹¹² Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 44.
- ¹¹³ Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro...", p. 100 (nº 51), p. 102 (nº 155).
- ¹¹⁴ Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, "Francisco de Mora...", p. 312 (nº 193). Además de esta obra, Mora también tenía en su biblioteca un volumen que reunía varias obras del Tartaglia. IBÍDEM, p. 310 (nº 125).
- ¹¹⁵ *Questiti et inventioni diverse di Nicolo Tartaglia, di novo ristampati con una giunta al sesto libro, nella quale si mostra duoi modi di redar una Citrà inespugnabile*, Venecia, 1544.
- ¹¹⁶ Luis CERVERA VERA, «Libros del arquitecto...», CLII (1950), p. 590; CLIII (1951), p. 166-167.
- ¹¹⁷ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 44.
- ¹¹⁸ Alfredo ALVAR EZQUERRA y Fernando Jesús BOUZA ÁLVAREZ, "La librería de don Pedro Juan de Lastanosa...", p. 143.
- ¹¹⁹ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 44.
- ¹²⁰ Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro...", p. 103 (nº 206).
- ¹²¹ Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro...", p. 103 (nº 170).
- ¹²² Víctor ECHARRI IRIBARREN, *Las murallas...*, p. 146.
- ¹²³ Juan Bautista de Monegro también poseía este tratado en lengua italiana. Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro...", p. 100 (nº 30).
- ¹²⁴ Fernando MARÍAS, "Juan Bautista Monegro...", p. 103, nº 181.
- ¹²⁵ Puede tratarse del *Dialogo dell'impresse militari et amorose di M. Paolo Gioioui vescouo di Nocera. Le impresse heroiche et morali ritrouate da M. Gabriello Symeoni Florentino...*, o quizás el *Dialogo pio et speculativo con diverse sentenze latine et volgari* (Lyon, 1560), ejemplares conservados en la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial.
- ¹²⁶ Luis CERVERA VERA, "Libros del arquitecto...", CLXIII (1951), p. 166-170.
- ¹²⁷ Este ejemplar también aparece registrado en la biblioteca de Juan de Ribero Rada. Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto...", p. 135.
- ¹²⁸ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, "Jaime Fanegas...", p. 243.
- ¹²⁹ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 22.
- ¹³⁰ Elena CECCHI y Natalio SAPEGNO, (dir.) *Storia della Letteratura Italiana, vol. IV, Il Cinquecento*, Milán, Garzanti, 1973, p.101.

- ¹³¹ Margarita ESTELLA, “Los Leoni...”, p. 48.
- ¹³² Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas...*, p. 53.
- ¹³³ Una traducción al francés de *Los comentarios* de César fue realizada por Étienne Delaigue en 1531, publicada en París, y reeditada sucesivamente en 1539 y 1546. *Les commentaires de Jules Cesar...*, París, P. Vidone pour P. Le Preux & G. Du Pre, 1531. Junto a la descripción de las batallas e intrigas que tuvieron parte en los nueve años (del 58 al 50 a.C.) que César pasó luchando contra los ejércitos locales en la Galia que se oponían a la dominación romana, se da buena cuenta de la experiencia de la ingeniería militar romana en la realización de puentes lígneos, como el de madera levantado para atravesar el Rin, o la construcción de fortalezas.
- ¹³⁴ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Nexos de comunicación urbana...”, p. 86.
- ¹³⁵ Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE, “Francisco de Mora...”, p. 315 (nº 320).
- ¹³⁶ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 40.
- ¹³⁷ Fernando MARIAS, “Juan Bautista de Monegro...”, p. 103 (nº 172).
- ¹³⁸ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 35.
- ¹³⁹ Este extenso repertorio misceláneo cuando aborda el tema de los metales, los colores y las piedras incorpora noticias sobre obras de arte y arquitectura de la Antigüedad realizadas con esos materiales, y a veces también sobre sus autores.
- ¹⁴⁰ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 40.
- ¹⁴¹ Luis CERVERA VERA, “Libros del arquitecto...”, CLII (1950), p. 593.
- ¹⁴² Fernando MARIAS, “Juan Bautista de Monegro...”, p. 110 (nº 500).
- ¹⁴³ AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, f. 18v.
- ¹⁴⁴ El extenso poema se compone de cuarenta y seis cantos escritos en octavas por los que deambulan personajes del ciclo carolingio, del bretón, y otros inspirados en la literatura clásica griega y latina. Es la continuación del *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo, que concluía con la derrota del ejército de Carlomagno en los Pirineos por los moros. John Addington SYMONDS, *El Renacimiento en Italia, II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p.174-223.
- ¹⁴⁵ Luis CERVERA VERA, “Libros del arquitecto...”, CLXII (1950), p. 591 y CLXIII (1951), p. 184.
- ¹⁴⁶ Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “La librería del arquitecto...”, p. 132 y 149.
- ¹⁴⁷ Margarita ESTELLA, “Los Leoni...”, p. 48.
- ¹⁴⁸ *Rime di M. Anton Francesco Rainerio, gentil huomo milanese* (Venecia, 1554).
- ¹⁴⁹ En el inventario de la librería de Monegro también se registra un volumen como «Estancidi diversi poeti ytaliano». Fernando MARIAS, “Juan Bautista de Monegro...”, p. 110 (nº 495).
- ¹⁵⁰ John Addington SYMONDS, *El Renacimiento...*, p. 315-324.
- ¹⁵¹ Luis CERVERA VERA, *Inventario de los bienes...*, p. 174 (nº 818).
- ¹⁵² En el inventario de la biblioteca de Juan de Herrera también se refieren unas «phabulas de Ysopo, en latin y romance». Luis CERVERA VERA, *Inventario de los bienes...*, p. 159 (nº 495).
- ¹⁵³ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 39-40.
- ¹⁵⁴ Fernando MARIAS, «Juan Bautista de Monegro...», p. 108 (nº 420).
- ¹⁵⁵ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» e Instituto de Estudios Turolenses, 2005, p. 385.
- ¹⁵⁶ Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “La librería del arquitecto...”, p. 131 y 145.
- ¹⁵⁷ Francisco de Borja SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, “De la vida del Greco...”, p. 90.
- ¹⁵⁸ Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE, “Francisco de Mora...”, p. 311 (nº 170).
- ¹⁵⁹ En el tratado que Satans y Tapia escribe en 1644 recuerda todo aquello que se seguía considerando competencia de los ingenieros: geometría, aritmética, álgebra, perspectiva, música, navegación, arquitectura, cosmografía, hidrografía, astronomía y astrología. Juan SATANS Y TAPIA, *Tratado de fortificación militar puesto en uso en los estados de Flandes*, Bruselas, 1644, prólogo al lector.
- ¹⁶⁰ Fernando MARIAS, “Juan Bautista de Monegro...”, p. 107 (nº 343).
- ¹⁶¹ Fernando MARIAS, “Juan Bautista de Monegro...”, p. 102 (nº 140).
- ¹⁶² José GOÑI GAZTAMBIDE, “Pedro Labrit de Navarra, obispo de Comminges”, en *Príncipe de Viana*, t. LI (1990), p. 570-595. Gregorio CABELLO PORRÁS, “Pedro de Navarra: revisión de un humanista. Bibliografía repertoriada de los siglos XVI-XVII”, en *Lectura y signo*, nº 3 (2008), p. 65-115.
- ¹⁶³ Gregorio CABELLO PORRÁS, “Pedro de Navarra: revisión de un humanista. Bibliografía repertoriada de los siglos XVI-XVII”, en *Lectura y signo*, nº 3 (2008), p. 65-115.
- ¹⁶⁴ Fernando MARIAS, “Juan Bautista de Monegro...”, p. 104 (nº 222).
- ¹⁶⁵ En 1585 se publicó en Pamplona una obra de este tipo, la *Chronographia y repertorio de los tiempos a lo moderno* de Francisco Vicente de Tornamira. Javier BERGASA LIBERAL, “Francisco Vicente de Tornamira y su sistema del mundo”, en *Merindad de Tudela*, vol. 1, (1989), p. 47-74.
- ¹⁶⁶ Fernando MARIAS, “Juan Bautista de Monegro...”, p. 103 (nº 198).
- ¹⁶⁷ René TAYLOR, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid, Ediciones Siruela, 1992, p. 24-46.
- ¹⁶⁸ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 31.
- ¹⁶⁹ Fernando MARIAS, “Juan Bautista de Monegro...”, p. 109 (nº 468 y 472).
- ¹⁷⁰ Además de *Della fisica*, Herrera había adquirido *Dello specchio di scientia universalis e Il tesoro della vita humana*. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería...*, p. 31.
- ¹⁷¹ Este sienés fue un cuidadoso estudiante de botánica, que describió cien nuevas especies y coordinó la botánica médica de su época en *Discorsi de la Materia Medica* de Dioscórides, cuya primera edición en italiano es de 1544.

De las guerras con Francia. Italia y San Quintín (II)¹

Agustín Bustamante García
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 2 de julio de 2011
Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 47-84
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

La guerra en el Norte entre Enrique II y Felipe II dio lugar a una gran producción de grabados y dibujos con marcado carácter propagandístico, donde tomaron parte muy activa también las prensas italianas. Felipe II consideró siempre decisivos aquellos acontecimientos, los cuales fueron grabados y pintados por el artista flamenco Anton Van den Wyngaerde, que estaba al servicio del Monarca Católico. Antonio Moro retratará al Monarca vestido como estuvo durante aquella guerra. Finalmente, Felipe II encargó a sus artistas italianos que representarían los hechos memorables de aquella guerra en el muro norte de la Sala de Batallas del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial.

PALABRAS CLAVES

Felipe II, Pirro Ligorio, Anton Van den Wyngaerde, Antonio Moro, Rodrigo de Holanda, Fabrizio Castello, Lazzaro Tavarone.

ABSTRACT

A large production of prints and drawings, with a strong character of propagandist, were the result of the war in the north, between Henry II and Phillip II, where the italian printing house also took an active part. Philip II considered always these events crucial, which were carved and painted by the Flemish artist Anton van den Wyngaerde, who served the King. Antonio Moro painted the portray of the monarch dressed as he was during that war. Finally, Philip II commissioned his Italian artists to represent the memorable events of that war in the north wall of the Hall of Battles of the Monastery of San Lorenzo of the Escorial.

KEY WORDS

Philip II, Pirro Ligorio, Anton Van den Wyngaerde, Antonis Mor, Rodrigo de Holanda, Fabrizio Castello, Lazzaro Tavarone.

La llegada del ejército francés del Duque de Guise (Guisa) a Italia arruinó la tregua entre Francia y la Monarquía Católica. La reanudación de la guerra en el Norte colocó a Felipe II en una de las situaciones más tensas de todo su reinado². No había recursos económicos y se necesitaban ejércitos en Italia y en Flandes. Además de todos los dineros que proporcionaba cada estado para sus necesidades, Felipe II recurrió a Castilla, la gran financiadora de todas las guerras. Carlos V dejó a su hijo todos sus estados arruinados y a Castilla en bancarrota y con un volumen de deudas colosal. A esta situa-

ción calamitosa se sumaba un constante incremento de gastos, que se había desbocado a consecuencia de la guerra, y como todos los ingresos de la Hacienda Real estaban consignados hasta 1560, el panorama era completamente tenebroso. En febrero de 1557 Felipe II reclamaba a Castilla más de dos millones y medio de ducados para financiar las campañas militares en ciernes³. Para poder llevar adelante ese nuevo esfuerzo, el Rey envió a España a Ruy Gómez de Silva, la persona de su máxima confianza, para requerir dinero y hombres para la guerra. Finalmente, el 17 de abril de 1557 Felipe II declaró la

suspensión de pagos⁴. De este modo, arruinando todavía más a sus súbditos castellanos, alivió sus finanzas y estuvo en condiciones de negociar nuevos créditos.

En el frente militar los franceses rompieron la tregua el 5 de enero de 1557. Robos, saqueos, muertes y el intento fallido de tomar Douai convirtieron a la línea de frente desde Landrecies a Saint-Omer y Ardres en un hervidero de movimientos de tropas y actividad artillera⁵. El 4 de abril los franceses atacan Philippeville, el fuerte de Charlemont y Givet y las tropas de Felipe II atacan Rocroi. Se puede decir que la guerra es completamente abierta y uno de los grandes instigadores es el Duque de Nevers Francisco de Cleves. Felipe II confirmó al Duque de Saboya como Capitán General del ejército y llamó a su lado a Ferrante Gonzaga, uno de los grandes generales de su padre, que estaba en Nápoles con el Duque de Alba; interviene activamente en la disposición de todos los dispositivos bélicos en Flandes, para, a continuación, regresar a Inglaterra y recabar su apoyo, cuando el 13 de abril de 1557 escribe a su tío el Emperador Fernando desde Londres, no sólo le informa de que la tregua ya está rota, también que encuentra a los ingleses muy dispuestos a ayudarlo en el trance contra Francia. Pero de nuevo son los franceses quienes están a la ofensiva, atacan Artois y Luxemburgo y el Duque de Nevers conquista Lanci. Finalmente Felipe II consigue el apoyo inglés, y el 8 de junio de 1557, desde Londres, hizo la declaración formal de guerra contra Francia, el Papa y el Duque de Ferrara, y seguidamente pasó a sus posesiones de los Estados de Flandes.

Por primera vez en muchos años se tomaba la iniciativa con respecto a Francia. El Rey en persona iría a la guerra, lo que representó su bautismo de fuego, y también su última presencia en los campos de batalla. Con Felipe II desaparece en España el rey soldado. Esta situación se mantendrá inmutable hasta que Felipe IV tenga que ponerse al frente de sus mermadas tropas para recuperar Cataluña en 1643 y años sucesivos.

Felipe II, lo mismo que hiciera su padre desde su campaña militar de Túnez, tenía a su servicio un pintor que recogía gráficamente los hechos acontecidos. Si Carlos V tuvo a su servicio al pintor flamenco Jan Cornelisz Vermeyen (h. 1500-1559), conocido en España como Juan de Mayo el Barbalunga⁶; su hijo tenía al también flamenco Anton Van den Wyngaerde (h. 1525-1571), cuyo nombre españolizado se transformó en Antonio de las Viñas, y que era un especialista en vistas de ciudades y escenas de guerra⁷. Si para el Emperador Carlos V la conquista de Túnez y la posterior guerra de Alemania contra los protestantes de la Liga de Esmalcalda (Schmalkalden) fueron las cresta de sus hazañas bélicas, las cuales plasmó figurativamente Vermeyen, Felipe II seguirá el mismo camino de su padre en la guerra contra Enrique II de Francia.

Wyngaerde reprodujo los episodios de esta terrible contienda en dibujos, grabados y cuadros, de los que se conservan algunos. A través de ellos puede decirse que el artista hizo una crónica en imágenes de la guerra, centrándose en episodios considerados fundamentales. La manera de contar los hechos se atiene a los imperativos históricos de precisión geográfica, veracidad de las acciones y exactitud en la manera en que éstas se desarrollaron. Hay, por tanto, un deseo de contar la “historia verdadera”, parafraseando la expresión de Bernal Díaz del Castillo, que pone freno a interferencias artísticas que nublen esos objetivos, o a influjos literarios o propagandísticos que puedan aminorar la precisión de la narración hecha en imágenes. Esta forma de representar y contar los acontecimientos, obliga necesariamente a establecer una secuencia de episodios, cuyo conjunto refleja el hecho histórico narrado. Es el modo preferido, tanto de Carlos V, como de Felipe II, específicamente flamenco en cuanto a los recursos figurativos, y claramente español en cuanto a la noción histórica de contar verazmente lo acontecido, y que no tiene que ver con el modo italiano de la representación histórica.

Tanto Wyngaerde, como anteriormente Vermeyen, estuvieron en los teatros de operaciones que van a representar; ambos pintores tomaron apuntes en ellos y reunieron un material precioso que, completado posteriormente con otros de carácter puramente militar, serán los elementos con los que configurarían sus correspondientes pinturas, cartones y grabados⁸. Podríamos decir que fueron corresponsales gráficos de guerra en el siglo XVI. Ello da un valor excepcional a sus obras, que se incrementa con el paso del tiempo.

Wyngaerde será quien refleje gráficamente los acontecimientos de la guerra en el frente del Norte durante 1557 y 1558 desde el lado de Felipe II, mientras que, desde el lado francés, otros artífices harán lo mismo. De este modo, esta fase final del gran enfrentamiento entre Enrique II y sus enemigos Carlos V y Felipe II está muy bien representada, como pocas guerras lo están. Y el gran instrumento de representación es el grabado.

Declarada la guerra oficialmente, el ejército de Felipe II tendrá por plaza de armas Saint-Omer. El Duque de Saboya reúne cuarenta y cinco mil infantes, trece mil caballos y ocho mil gastadores. El 30 de junio Felipe II celebra consejo de guerra en Bruselas; el 3 de julio está en Cambrai y de inmediato se inicia la ofensiva. Manuel Filiberto entra en Francia y dirige su ejército a Rocroi y Mezières (hoy Charleville-Mézières) en Champagne, ya que si conquista dichas plazas, tiene el camino expedito para recuperar Mariembourg. Una serie de escaramuzas ante Rocroi muestra lo sólido de las defensas francesas y mal terreno para alojar a la caballería. El Duque de Saboya, reforzado con nuevas tropas, se repliega de Rocroi y entra en Picardía, el 1 de agosto de 1557 y a tra-

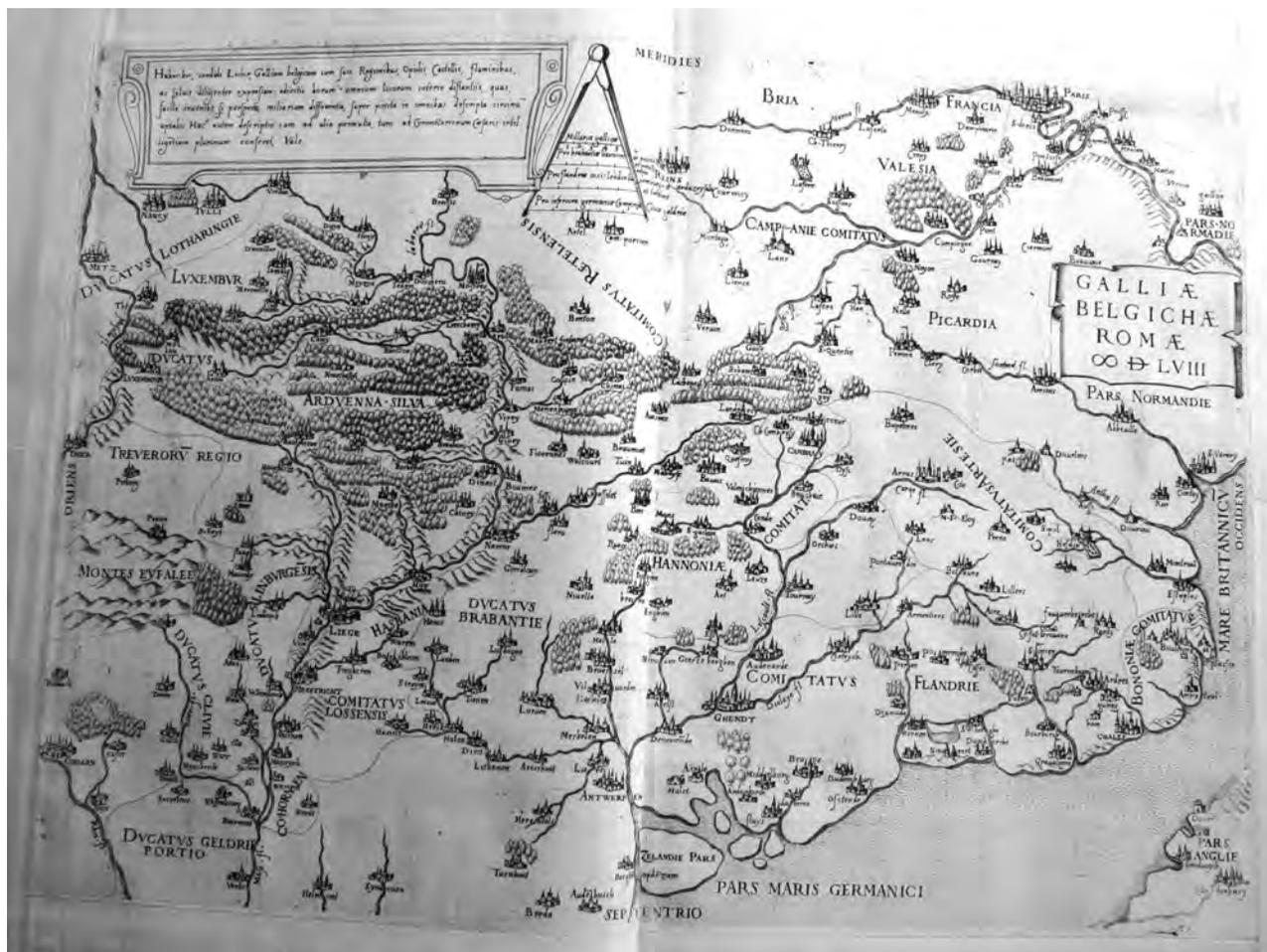


Fig. 1. Mapa de la Galia Bélgica. (Roma 1558).

vés de La Capelle y Vervins, se dirige hacia Guise. Allí campea dos días listo para cercarla. La respuesta francesa será reforzar la defensa de la plaza con los efectivos y municiones de las plazas de alrededor. Una vez que ha conseguido anclar en un punto a la mayoría de las fuerzas francesas a costa de debilitar otras posiciones, la noche del 2 al 3 de agosto levanta en silencio el campo y cae de golpe sobre San Quintín (Saint-Quentin), una de las grandes plazas fuertes de Francia, muy reforzada por Francisco I. Felipe II, en carta a su tío el Emperador Fernando I, le explica esta maniobra, que será tan venturosa para él⁹. En relación con estas guerras de Enrique II y Felipe II se hallan dos mapas titulados Galliae Belgicae (Figs. 1 y 2), ambos romanos y fechados en 1558, uno de los cuales es de Pirro Ligorio, y para ser vistos, uno de ellos de Sur a Norte, y el otro de Norte a Sur, en los cuales se plasma la geografía de los teatros de operaciones militares, tanto en Flandes, como en Francia y el Imperio. Eran piezas imprescindibles para entender el desarrollo de las acciones militares¹⁰.

Las acciones sobre San Quintín se prolongarán durante todo el mes de agosto de 1557¹¹. Nada más llegar el

ejército de Felipe II se acomete el cerco de la plaza¹². Don Bernardino de Mendoza se hace cargo de abrir las trincheras y se da batería a la ciudad por tres puntos. En uno se coloca el Maestre de Campo Alonso de Cáceres con los españoles y Lázaro von Schwendi, españolizado Xuendi, con los alemanes; en una segunda batería se sitúan el Maestre de Campo Navarrete con su tercio de españoles y el Conde de Meghen o Megen (Mega) con los valones; en la tercera batería se sitúa Julián Romero con tres compañías de españoles más los borgoñones y los ingleses. Mientras la caballería se aloja, campea y guarda la campiña. Es la clásica guerra de cercos, donde la infantería y la artillería juegan un papel primordial. El Duque de Saboya ordena atacar por la isla del río Somme y Julián Romero ocupa el burgo o arrabal y una abadía, que los franceses abandonan y se repliegan dentro de la muralla. El ataque continúa y parte de una cortina defensiva es volada por una mina.

El Almirante Gaspar de Coligny logra entrar el mismo día 3 en la plaza con refuerzos que trae de Ham, a pesar de que las tropas de Felipe II procuraron impedirlo. Una vez dentro, logra detener el ataque de las tropas de Felipe

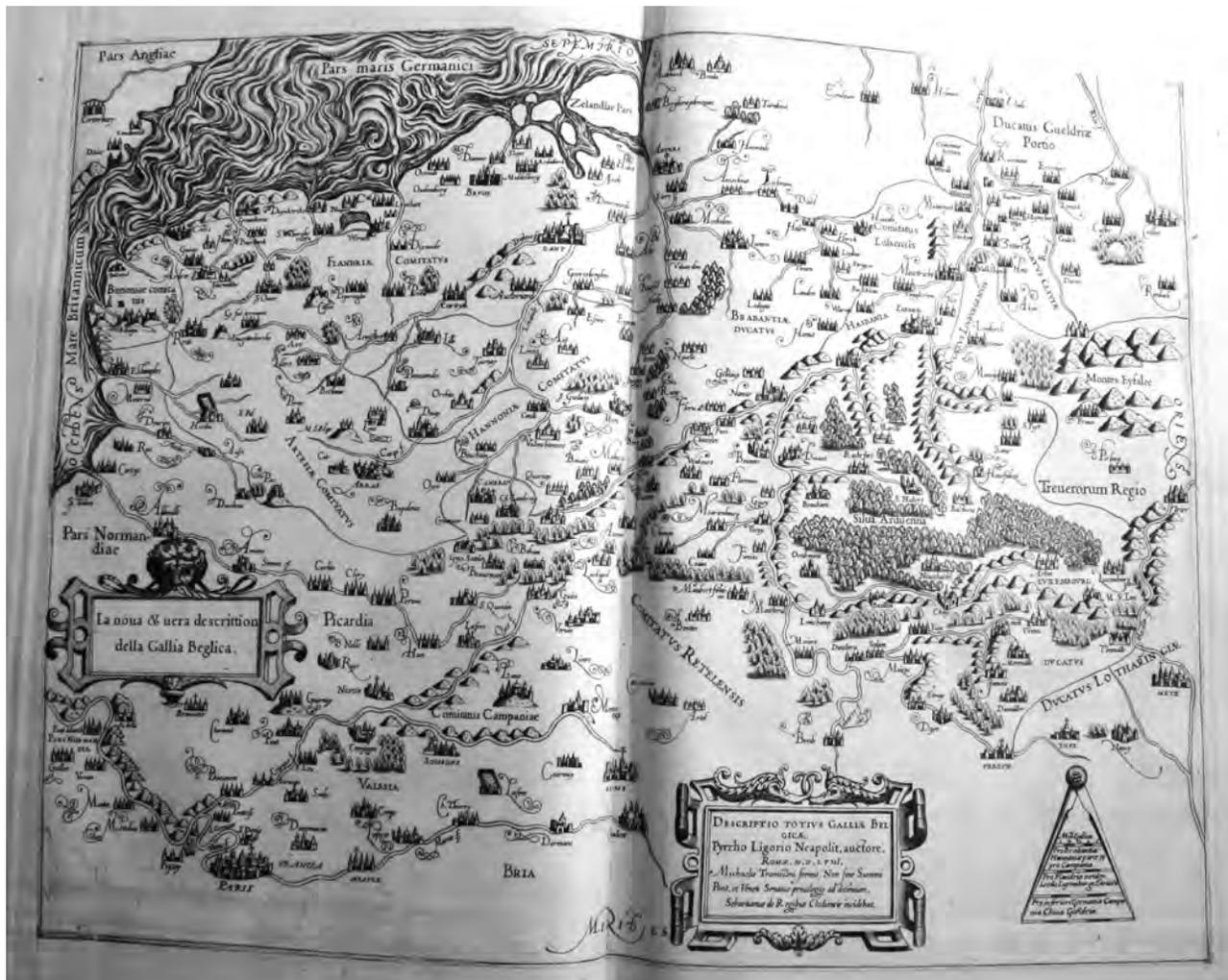


Fig. 2. Pirro Ligorio. Mapa de la Galia Bélgica. (Roma 1558).

II y reparar el daño del muro volado. Al día siguiente François d'Andelot, hermano del Almirante, consigue entrar con nuevos socorros, si bien quedó malherido. A su vez, el Condestable de Francia Anne de Montmorency va reuniendo un ejército de veinte mil infantes y seis mil caballos y se sitúa, primero en Pierrepont y después en La Fère, y desde allí se dispone a socorrer a San Quintín, al que inspecciona el 8 de agosto. El 9 de agosto por la tarde sale con todas sus tropas y el 10 se planta ante la plaza sitiada. El Duque de Saboya reacciona de inmediato y envía toda su caballería contra el ejército francés, derrotándolo en batalla campal, abriendo una brecha en las defensas francesas, cuya profundidad llegaba casi hasta París. En la noche del 10 al 11, dos horas antes de amanecer, Felipe II recibió en Cambrai la nueva de la victoria, que es divulgada de inmediato¹³. El 13 llegó al campo sobre San Quintín.

La primera representación gráfica de esta sangrienta y ruinosa guerra entre Felipe II y Enrique II acaso sea la llamada Vista de la batalla de San Quintín, de la que se

conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Francia en París, perteneciente a la colección de Michel Hennin¹⁴. El grabado es una estructura rectangular formada por cuatro planchas de 40,5 x 150 cms. que configuran tres escenas, separadas por sendas cariátides y en los extremos de todo el conjunto medias cariátides; de la izquierda tiene por base el escudo de Felipe II como Rey de Inglaterra¹⁵ y debajo una leyenda explicativa de los acontecimientos. La cariátide de la derecha se apoya sobre un escudo con la cruz de San Jorge, emblema de los monarcas ingleses hasta la actualidad, y debajo de ella otra cartela con firma del artífice en latín: ANTONIUS A. VINEA. El tema representado es la batalla de San Quintín, acontecida el 10 de agosto de 1557; y para que se entienda claramente lo representado, dentro del granado hay textos explicativos. La aparición de las armas inglesas en el escudo del Rey español indica que dicha obra se hizo y editó en 1557 o 1558, pero siempre antes de la muerte de María Tudor. Por las armas, y dado que el artista estaba al servicio de Felipe II, considero este

grabado como el punto de partida de las representaciones gráficas de la batalla de San Quintín.

Es un grabado de gran formato, y por tanto costoso, de los que solían enmarcarse como si fuesen cuadros. El grabado es una corografía excelente de la ciudad de San Quintín y su tierra, con sus colinas onduladas y el río Somme con su recorrido sinuoso. En este marco geográfico, representado a vista de pájaro, con el horizonte muy alto, se dispone la batalla que ocurrió el 10 de agosto de 1557. Es el único grabado donde lo que se representa es la batalla; y como fue muy compleja, se plasma en tres momentos separados por las cariátides, pero manteniendo, a modo de una pieza de teatro clásica, la unidad de espacio, tiempo y acción.

A la izquierda está la ciudad de San Quintín asediada por el ejército de Felipe II. De buena mañana, viniendo de La Fère, aparece el ejército francés, que se sitúa sobre una colina. En el grabado se le denomina *LE SECOURS DE FRANCOYS*. El Condestable Anne de Montmorency, Mariscal de Francia y uno de los héroes en las campañas de Metz, Toul y Verdun, empieza a introducir por la zona encharcada y mal guardada refuerzos en San Quintín. El Duque de Saboya, Manuel Filiberto, Capitán General del ejército del Rey Católico, ordena un contundente contraataque. La caballería se pone en movimiento, cruza dos puentecillos y marcha en busca de los franceses rodeando la zona cercada.

Cuando los franceses vieron el rapidísimo movimiento del ejército de Felipe II y que cruzaba el río, como eran inferiores en número, prudentemente iniciaron la retirada. Es justamente lo que se representa en el centro del grabado. El ejército de Enrique II se retira ordenadamente con sus escuadrones perfectamente formados, mientras que detrás, a galope tendido, la caballería de Felipe II va en su alcance. Encima va escrito *LA FUYTE DE FRANCOIS*.

A la derecha del grabado se representa el alcance y choque de la caballería del Rey de España con el ejército francés, junto a un bosque, y la gran derrota de éste. Encima de ella va escrito *LA MEMORABLE DEFAICTE DES FRANCOYS*.

Anton Van den Wyngaerde, que se declara paladinamente pintor de Felipe II, está en el campo de operaciones, toma apuntes y dibujos de los acontecimientos, y, a partir de ellos, elabora grabados, que edita en colaboración de otros colegas¹⁶. De ese grabado se sacó el dibujo del siglo XVII, que representa el gran choque de caballería de la batalla del 10 de agosto, conservado en un álbum en la Biblioteca Real Alberto I de Bruselas¹⁷. Así pues, el grabado de la Biblioteca Nacional de París forma parte de una serie que narra los hechos militares de la llamada en aquella época Guerra de San Quintín.

La victoria de San Quintín era un alarde de astucia estratégica, virtuosismo táctico y velocidad en la resolución. La ofensiva del ejército de Felipe II había deshecho

al ejército francés; el camino estaba libre para continuar las acciones, pero estaba el peligro de las espléndidas defensas francesas de Picardía, que inmediatamente se reforzarían con fuerzas de fresco que vendrían de Champagne, Lorena, París y otras zonas del reino. Aquello provocó una discusión en el Consejo Real entre los partidarios de proseguir el avance, y los que sostenían que había que ganar San Quintín y avanzar con seguridad. Para unos, como Ferrante Gonzaga, el Duque de Saboya y el mismo Carlos V desde Yuste, había que dejar cercada San Quintín con los ingleses, el Rey y la Corte, y proseguir la ofensiva hasta Compiègne, donde estaba Enrique II, y París. Para los contrarios a estas acciones, aquello era una locura, por la enorme fuerza de Francia, e implicaba caer en el mismo error del Emperador cuando la invadió en 1536, que entró “comiendo pavos”, y se retiró “comiendo raíces”. El anclaje de todo el ejército con Felipe II a la cabeza en el cerco de San Quintín fue muy criticado en su época, recogiendo las diferentes posturas Luis Cabrera de Córdoba¹⁸. Según Manuel Filiberto, el Monarca Católico se comportó en este paso “como príncipe italiano”, y paró la ofensiva, de este modo dilapidaba la victoria alcanzada.

El Duque de Nevers, que con graves riesgos de su vida salió vivo de la batalla del 10 de agosto, desde La Fère fue recogiendo los restos del ejército derrotado, reorganizándolo y distribuyéndolo por las plazas, y a la vez que reagrupaba a todos los franceses dispersos y derrotados, se disponía a vigilar las acciones del ejército de Felipe II. Reforzó las guarniciones de Guise, La Fère, Le Catelet, Ham, Montdidier, Péronne y Corbie. Y cuando confirmó que todas las fuerzas de Felipe II se detenían y empleaban en el asedio de San Quintín, escribió de inmediato a Enrique II, que no temiese, pues al haberse detenido la ofensiva, tendría tiempo suficiente para rehacerse y contraatacar; él, a su vez, se retiraba a Laon para, desde allí, dirigir las operaciones y reunir nuevas tropas. Y eso es lo que ocurrió.

La historiografía francesa reconoce, que la heroica resistencia de San Quintín fue decisiva para salvar la situación de Enrique II de Francia, verdaderamente catastrófica después de la batalla del 10 de agosto de 1557¹⁹. Detenido el ejército en San Quintín con el Rey a la cabeza, el Duque de Nevers, no sólo tiene tiempo de recoger a los derrotados y volverlos a encuadrar en unidades operativas, organizar la defensa y vigilar al enemigo, sino que comenzó las operaciones de hostigamiento y procuró socorrer la plaza cercada, metiendo algunos refuerzos en ella el 20 de agosto, al tiempo que causaba todo el daño posible al enemigo. Por su parte Enrique II allegaba dinero, levantaba nuevos ejércitos y llamaba para sí al Duque de Guisa, a Piero Strozzi y al ejército de Italia, dejando a Paulo IV sin medios ante la formidable máquina militar del ejército del Duque de Alba.

El Duque de Nevers organizó la defensa francesa con un temible cinturón de plazas fuertes, desde las que podía atacar por todos los lados al ejército de Felipe II; de este modo San Quintín y sus cercadores quedaban en el centro de un círculo de hierro, desde donde los hostigamientos eran constantes. Al Norte Le Catelet, la gran fuerza levantada por Francisco I frente a Cambrai, y que cortaba el camino con Flandes; al Noreste estaba la gran plaza fuerte de Guise, lugar de reunión de multitud de tropas para una próxima contraofensiva francesa; al Sureste Laon, cuartel general de la defensa francesa, en donde estaban el Duque de Nevers y el Príncipe de Condé organizando las operaciones; al Sur La Fère y al Suroeste Ham, puntos claves del socorro a San Quintín, rematándose el anillo por Poniente con las plazas de Montdidier, Corbie y Péronne.

El 13 de agosto de 1557 Felipe II pidió la rendición de San Quintín al Almirante Coligny, que la rechazó contundentemente. El 14 de agosto comenzó un bombardeo implacable de las defensas y de la ciudad, que no se detendrá hasta el momento mismo del asalto el 27 de agosto, y que cada vez era más devastador porque el tren artillero se iba incrementando cada día. El 16 de agosto llegaban las dos primeras minas al foso y el 17 cinco más y comenzaron a hacerse mantas para el asalto desde el foso. A su vez los hostigamientos franceses aumentaban, en especial desde Le Catelet, así como la caballería del Príncipe de Condé, que quiere asentarse en Ham. Para neutralizar a este último, el Conde Egmont con la caballería recorrió toda la tierra hasta Ham y La Fère; saquea y destruye todo lo que encuentra y vuelve al campo sobre San Quintín con un rico botín, pero no halló el menor rastro de los jinetes franceses. El 20 de agosto Nevers consigue introducir un pequeño socorro de más de doscientos hombres en San Quintín a pesar de las grandes pérdidas que sufrió en el intento, pero el Duque de Saboya incrementó la vigilancia por toda la zona encharcada de la ciudad, que quedó aislada por completo. El 21 de agosto, haciendo uso de su carácter bestial, el Almirante Coligny expulsa de la ciudad a un número indeterminado de mujeres, que oscila según las fuentes entre doscientas y cuatrocientas, y que son obligadas a volver a arcabuzazos por los alemanes. El 23 los españoles inspeccionan las defensas francesas subiendo desde el foso; el 24 Felipe II está en las trincheras y se vuelve a conminar a los de San Quintín a que se rindan, y de nuevo lo rechaza el Almirante. El 25 el foso está dominado por los españoles, los cuales lo van remontando con mantas y con minas y pretenden destruir el terraplén, desde donde los franceses realizan una enérgica defensa. A su vez, la caballería francesa sale constantemente a actuar contra los forrajeadores y los carros de intendencia del ejército de Felipe II, causando graves daños y dificultando los abastecimientos. El 26 se dispone un

asalto general con el Rey en persona, pero era una maniobra engañosa para saber cómo actuarán los franceses y, a la vez, desgastarlos. El 27 de agosto se dio el asalto de verdad, la ciudad fue tomada a sangre y fuego y saqueada, durando las acciones de horror y pillaje hasta el 28 por la noche, en que los alemanes prendieron fuego a la ciudad y se quemaron más de seiscientas casas; el 29 se desalojó la villa y el 30 entró el Rey en ella. La toma de San Quintín cambiaba toda la situación en el sector, y de nuevo mostraba la extrema debilidad francesa.

La toma al asalto de la ciudad de San Quintín fue el otro gran episodio a recordar de las acciones sobre la ciudad. De él conservamos un dibujo en color de Wyngaerde, donde en una amplia panorámica, dispuesta de la misma manera que la de la batalla del 10 de agosto, se ve la ciudad asediada, los alojamientos de las tropas de Felipe II y la disposición del asalto dado el 27 de agosto²⁰.

Como el episodio de San Quintín tiene dos fases: el primero la batalla del 10 de agosto y el segundo el asalto a la ciudad del 27 de ese mes, las representaciones gráficas tenderán a concentrarlos muy pronto, para dar en la misma imagen los dos acontecimientos. Hay un grabado flamenco contemporáneo donde ya se da esta situación (Fig. 3). El grabado, siguiendo las pautas de toda corografía, es a vista de pájaro, tiene un horizonte muy alto, y la ciudad de San Quintín se encuentra en el centro de la representación. Al fondo, en la línea del horizonte, se representa el choque de caballería del 10 de agosto. Ha desaparecido la “representación verdadera” del hecho militar, para recurrir a una representación tópica, aunque todavía se mantienen los nombres de los protagonistas: a la derecha los franceses, LES FRANCHOIS; en el centro, en el punto de choque, el Duque de Saboya, DVC DE SAVOIE, y el Conde Egmont, COMTE DADGREMONT; detrás, el Duque de Brunswick, DVC DE BRVYNSVICK, aunque no específica cuál de ellos, si Ernesto o Enrique; hacia la batalla se dirige la caballería inglesa, LES SEVOVS ENGELOES. El resto del grabado es el cerco y asalto a San Quintín, es decir, el episodio del 27 de agosto. Los caminos facilitan la orientación: a la izquierda está LE CHEMYN DE MASIERES, es decir, el camino a Mezières (hoy Charleville-Mézières), que es hacia oriente; a la derecha está LE SEMIIN DE PARIS, o sea, la vía a París, que es hacia el suroeste por Ham; también a la derecha, pero más abajo, se halla LE SEMIIN DE PEROENNEN, el camino a Péronne, que es hacia poniente; finalmente, abajo a la derecha se señala LE SEMIIN DE CAMMEREI, o camino de Cambrai que es la dirección norte. Los restantes letreros hacen referencia a la distribución de los alojamientos del ejército de Felipe II, tropas y armamento²¹. En las esquinas superiores izquierda y derecha van sendas cartelas con sus correspondientes textos latinos²², mientras que en el centro va una filacteria con el nombre del lugar,



Fig. 3. Batalla y toma de San Quintín.

·S·QVINTEN, sujeta por dos victorias aladas y portadoras de palmas de la victoria. La ciudad se muestra con sus defensas arruinadas a causa del bombardeo artillero, la iglesia mayor destaca soberbia e intacta en medio de esa ruina. Se han abierto tres brechas, y por ellas carga la infantería al asalto, mientras que los cañones han dejado de disparar y la caballería está alerta. El asalto y toma, con el Rey Felipe II presente, es el acontecimiento principal.

Sobre ese grabado flamenco se hace otro italiano con mínimas variantes (Fig. 4): desaparecen las dos cartelas superiores y se emplea el italiano en vez del francés lleno de flamenquismos, e igualmente se introducen nuevas leyendas y desaparecen otras²³. Aparecen nombres españoles e italianos y se le da una gran importancia al Duque de Saboya. Lo mismo que su modelo flamenco, este grabado funde los hechos del 10 y del 27 de agosto con respecto a San Quintín, llevando la batalla al fondo en choque tópico de caballería, mientras que el cerco y el asal-

to a la plaza está perfectamente detallado. Años más tarde, en la edición alemana de 1578 de la *Cosmographia* de Sebastian Münster, se representará nuevamente la batalla y la toma de San Quintín fundidas, pero esta vez la fuente del grabado es otra, indicativo todo ello de la abundante representación gráfica que esta guerra tuvo y su amplia repercusión (Fig. 5).

Ocupada la ciudad de San Quintín, preso el Almirante y fugado su hermano François d'Andelot a Ham, Felipe II consideró prioritaria la conquista del castillo de Le Catelet. Dicha fuerza era el espejo de la ciudadela de Cambrai, y se había convertido en la pieza esencial de la política de hostigamiento del Duque de Nevers, que reforzó su guarnición tras la derrota del 10 de agosto. El 14 de agosto de 1557 Felipe II envió contra Le Catelet al Conde de Arenberg con una fuerza de alemanes de diez mil infantes y mil quinientos caballos. El asedio fue muy poco eficaz hasta la toma de San Quintín. El 1 de septiembre, reforzado con cincuenta cañones, el Conde de

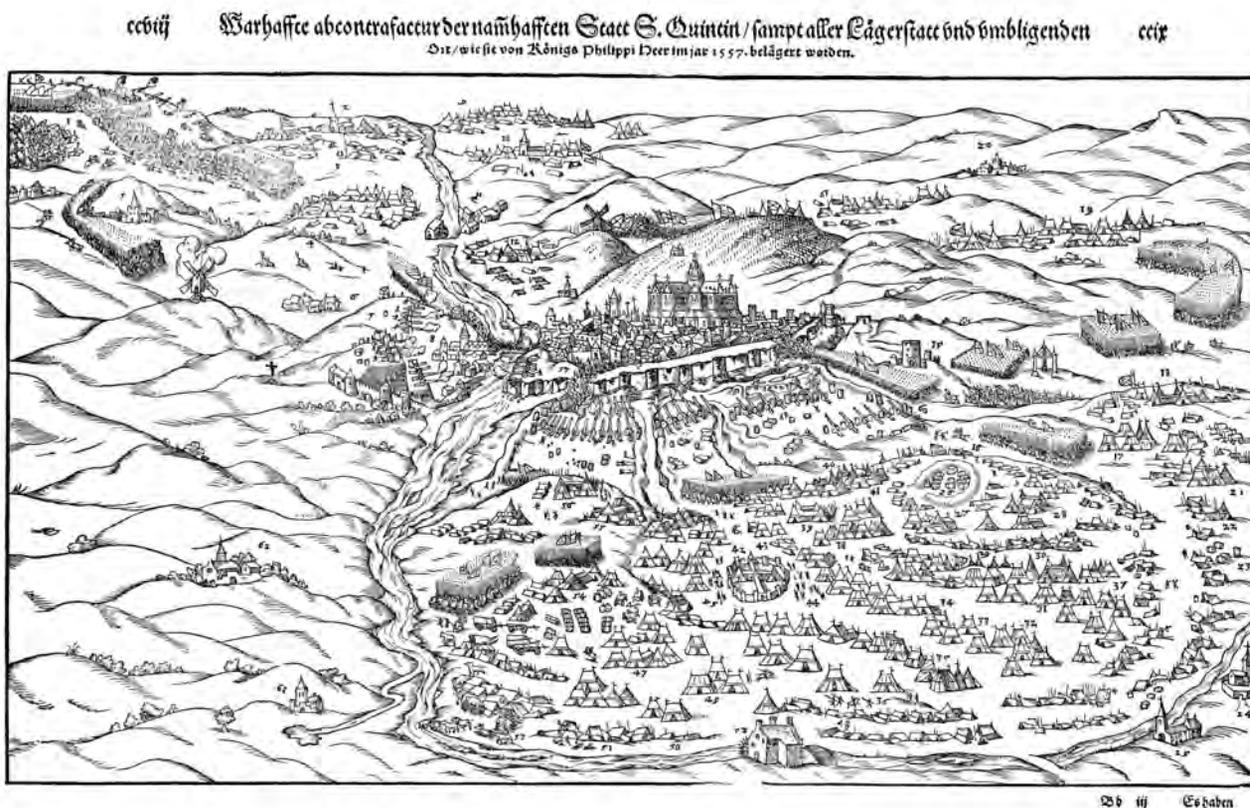


Fig. 5. Batalla y toma de San Quintín.

el 8 el Duque de Saboya con todo el ejército salió de San Quintín hacia Ham, yendo el Rey detrás. De ese movimiento se conserva un boceto de Antonio de las Viñas mostrando el despliegue militar en dirección a la ciudad francesa²⁷.

Sabedores de la llegada, los de Ham quemaron la villa y se guarnecen en el castillo²⁸. Cuando llega el Duque cerca la ciudad, abre trincheras y dispone la artillería de batir; el 9 de septiembre llegó Felipe II; al no aceptar la rendición ofrecida, comenzó el bombardeo el 10, el 11 se rendía la plaza a merced del Rey, salvo las vidas. Todos los defensores fueron apresados. Para resistir cuarenta y ocho horas, los desdichados habitantes de Ham habían destruido ellos mismos su propia ciudad. El 12 comenzó el reparo y fortificación de la plaza ocupada. Wyngaerde grabó el acontecimiento, conservándose una prueba de grabado, que tiene el escudo de Felipe II con las armas de Rey de Inglaterra, lo que corrobora la contemporaneidad de la obra²⁹. A partir de dicho grabado se hizo el dibujo de comienzos del siglo XVII del álbum de la Biblioteca Real Alberto I de Bruselas³⁰.

En esta ciudad se detuvo la ofensiva de Felipe II. Comenzó entonces la típica guerra de cabalgadas o almogavaría, como se decía en España, es decir, golpes

de mano, muertes, robos, saqueos, secuestros y violencias. Se ocupó Chauny y la gran víctima fue Noyon, abandonada por sus habitantes y saqueada el 23 de septiembre, cuando los franceses intentaron fortificarla el 26 de septiembre, fue tomada por el Duque de Saboya en persona e incendiada el 28 de ese mes³¹. Las cabalgadas llegaron hasta Compiègne y Soissons. El 12 de octubre Felipe II deja Ham y retorna a Bruselas, la campaña de 1557 había concluido. El 11 de noviembre el Duque de Saboya, dejando bien guarnecida la ciudad con el tercio del Maestre de Campo Navarrete y la caballería ligera española, se va retirando con el ejército quemándolo todo por la zona de La Fère, y de allí a Guise y a Landrecies. El 15 de noviembre fallecía en Bruselas Ferrante Gonzaga, uno de los más prestigiosos y experimentados generales del Rey Católico³².

La falta de estrategia de Felipe II no sólo dilapidó los réditos de la victoria de San Quintín del 10 de agosto de 1557, sino que le hacía gastar sumas fabulosas en un ejército enorme con el que no avanzaba y acabó paralizándolo el 12 de octubre de ese año. Hasta sus fieles cronistas Antonio de Herrera y Luis Cabrera de Córdoba se lamentan de ello. Pero el error más descomunal fue tanto permitir que Enrique II Valois rehiciese sus fuerzas mili-

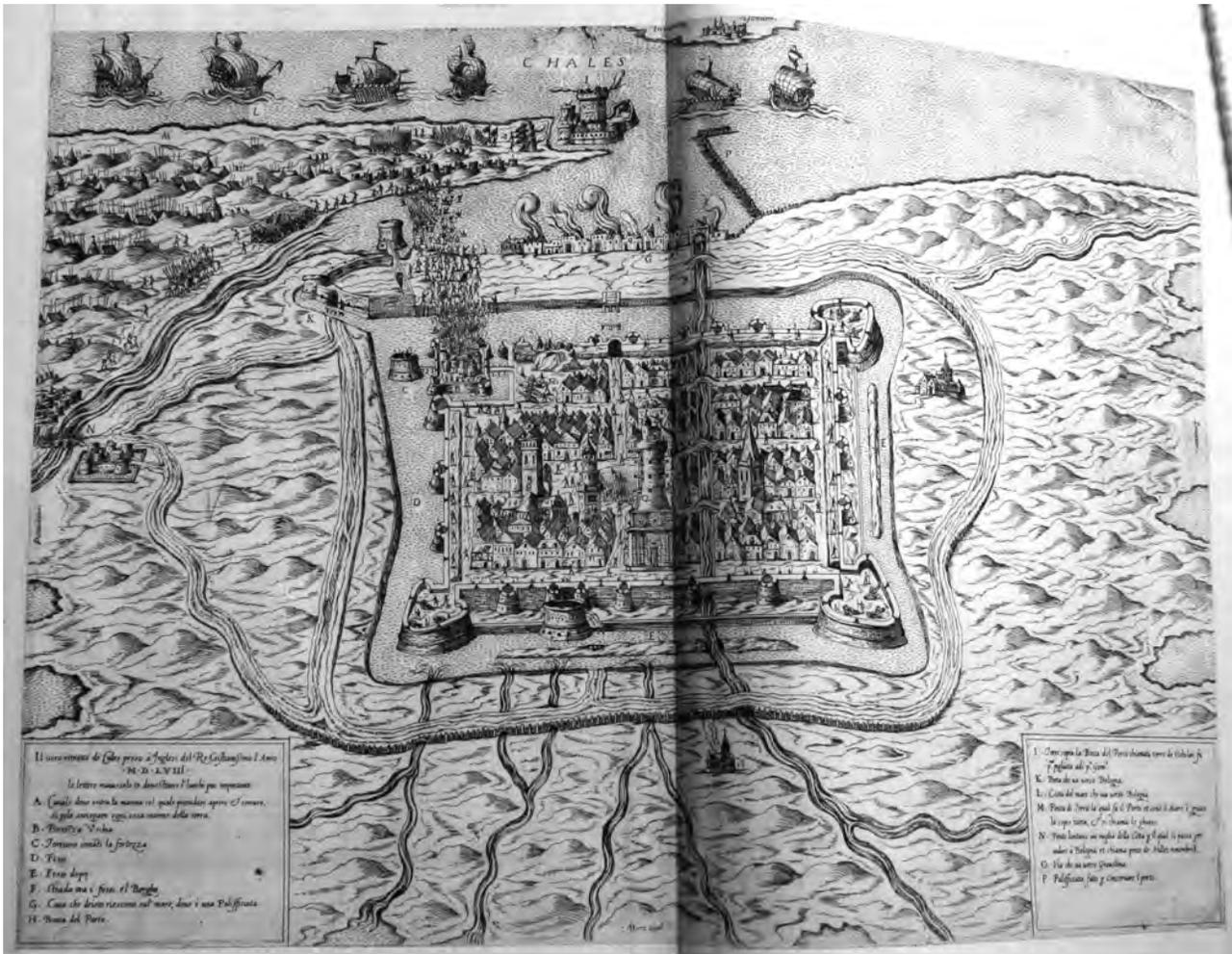


Fig. 6. Conquista de Calais.

tares, como dejarle que tomase la iniciativa. A pesar de las victorias habidas, el panorama de 1558 se presentaba de lo más tenebroso. La guerra no parecía tener fin.

El 16 de septiembre de 1557 el Duque de Guisa y Piero Strozzi, tras despedirse del Papa Paulo IV, se embarcaban en Civitavecchia camino de Francia, mientras que el ejército expedicionario lo hacía por tierra; a su vez, por orden del Rey, Charles de Cossé, Conde de Brissac y Mariscal de Francia, se desprendía de lo mejor de su ejército en el Piemonte, y lo enviaba al Norte de Francia. Enrique II nombró al Duque su Lugarteniente y responsable máximo de las acciones militares. Francisco de Guise acumula todas las tropas experimentadas que puede, en las guarniciones sustituye a los veteranos por los nuevos, y formando un poderoso ejército se dispone a contraatacar. Se sigue la tradicional línea francesa de agresión, pero aplicando la astucia y el secreto de los que ha hecho gala el Duque de Saboya en la última campaña, y que tan buenos réditos le han producido. El encargado de ello es Piero Strozzi. La frontera está estrechísimamente vigilada, las plazas abastecidas y las guarniciones

listas para defender sus puestos. Pero el astuto Mariscal florentino descubrió muy pronto el eslabón más débil de aquella cadena: las posesiones inglesas en Francia. El 11 de noviembre de 1557, el mismo día que el Duque de Saboya dejaba Ham, Strozzi, saliendo de Boulogne-sur-Mer, inspeccionaba secretamente Calais. El ataque era factible, como ya insistiera el Gobernador de Boulogne-sur-Mer Monsieur de Senarpont, pues sus defensores no parecían tener mucha experiencia militar, no estaban coordinados con Felipe II, del que no se fiaban y, para colmo, no esperaban un ataque. La tentación era irresistible y Enrique II aprobó el plan.

Siguiendo las mismas pautas de la campaña española del verano, secreto, sorpresa y velocidad, el ejército francés puso en marcha su campaña de invierno. El Duque de Nevers se dispondría a atacar desde Champagne a Luxemburgo y Arlon con un ejército de diez mil hombres, mil quinientos caballos y artillería. A su vez don Francisco de Guise, con todo el ejército, maniobraría en Picardía, dispuesto a sitiar Ham o San Quintín. Llega a Amiens e informa que avituallará Doullens, Ardres y

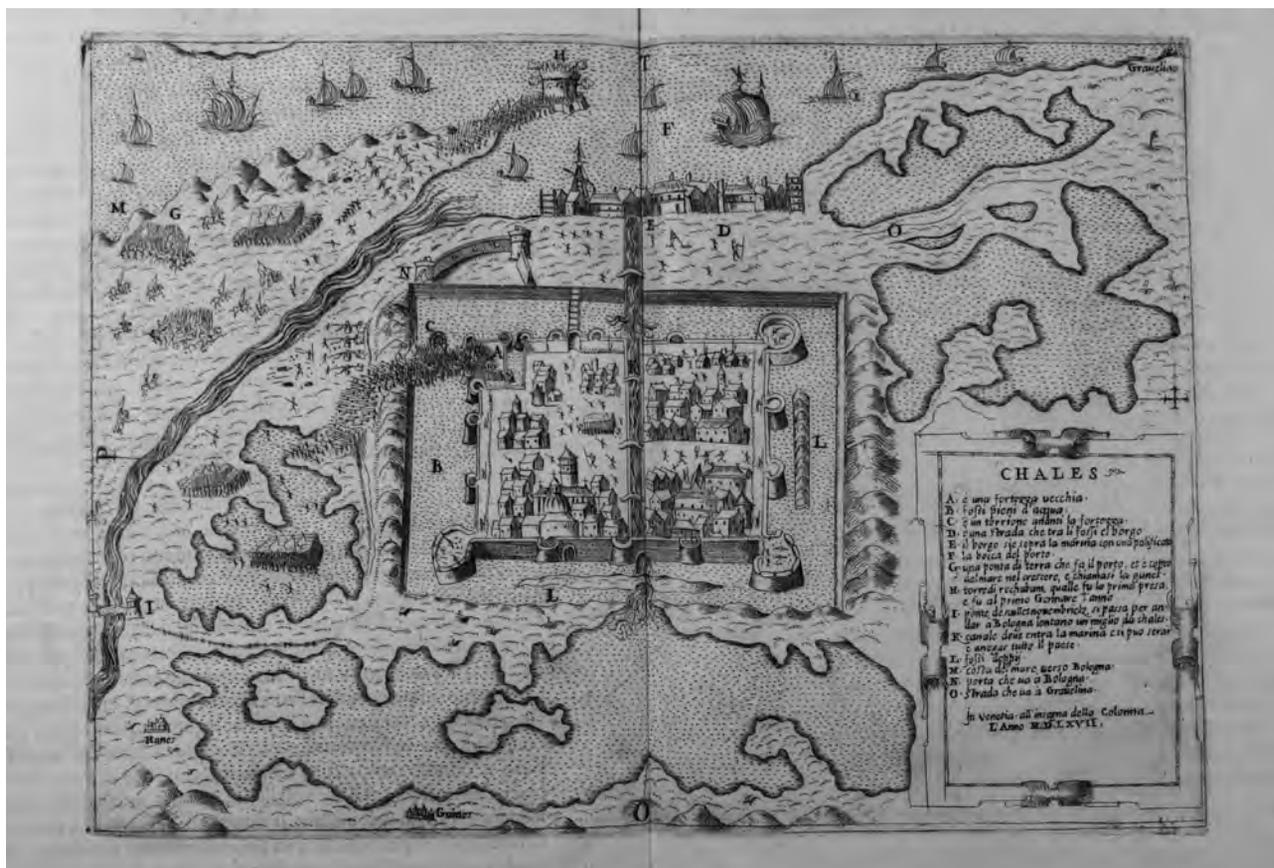


Fig. 7. G. Ballino. Disegni, Calais BSLE 41-V-36.

Boulogne-sur-Mer. En secreto y a grandes jornadas se une a él el ejército de Nevers. El 1 de enero de 1558, con todos sus efectivos, el Duque de Guisa cae sobre Calais, ocupa de inmediato los fuertes de Nielles-lès-Calais y Risban y la ciudad quedó cercada. El 4 comenzaba el bombardeo de las defensas, el 6 se atacaba el castillo y los ingleses lo desampararon. Lord Wentworth, considerando insostenible su situación, rindió la ciudad el 8 de enero de 1558 y Guisa la saqueó implacablemente, consiguiendo un gigantesco botín. La plaza tenía fama de ser inexpugnable y estar perfectamente equipada, pero fue incapaz de aguantar el ataque francés. Felipe II es muy duro con los defensores ingleses de la misma, en carta que escribió a su tío el Emperador Fernando desde Bruselas el 19 de enero de 1558: “fue más por culpa de los que estaban dentro, que no por valor ni fuerza de nuestros enemigos, pues se rindieron y les entregaron el lugar sin esperar asalto ni hacelles otras fuerza alguna, ni aguardar el socorro que la Reina y yo les habíamos mandado enviar por mar y por tierra, que les llegara muy en breve”³³. El acontecimiento se recoge en un grabado italiano, donde se celebra la victoria francesa³⁴ (Fig. 6). Es una corografía a vista de pájaro, mostrando la ciudad con sus defensas, el puerto y el entorno de dunas y cursos de

agua, así como los caminos a Boulogne-sur-Mer y a Gravelines. Lo que se está reflejando es la acción del 6 de enero de 1558. El ejército francés, ocupados los fuertes de Nielles-lès-Calais con su puente y Risban, acampa en la zona de las dunas, que está bien comunicada con Boulogne-sur-Mer; el barrio del puerto está ardiendo a consecuencia de las acciones de guerra, y el Duque de Aumale, hermano pequeño del Duque de Guisa, lanza el asalto al Castillo y lo toma, que es el tema central de todo el grabado. Años más tarde, Ballino volverá a reproducir el episodio de la conquista de Calais con un grabado diferente hecho en Venecia en 1567³⁵ (Fig. 7).

La ofensiva del Duque de Guise, aunque descubierta tardíamente por el Capitán Salinas, primo del Secretario de Felipe II Pedro de Hoyo, no pudo ser detenida. Asegurada Calais y bien fortalecida, extraordinariamente animado el ejército, el Duque cayó sobre Guines el 13 de enero. La ciudad había sido socorrida desde Gravelines y su guarnición inglesa, gobernada por Milord Grey, reforzada con tropas borgoñonas y un grupo de soldados españoles, entre ochenta y cien, mandados por el Capitán Mondragón. La guarnición, de unos mil hombres, desamparó la ciudad y se guarneció en el castillo. El corazón del mismo era una estructura medieval torreada y con foso

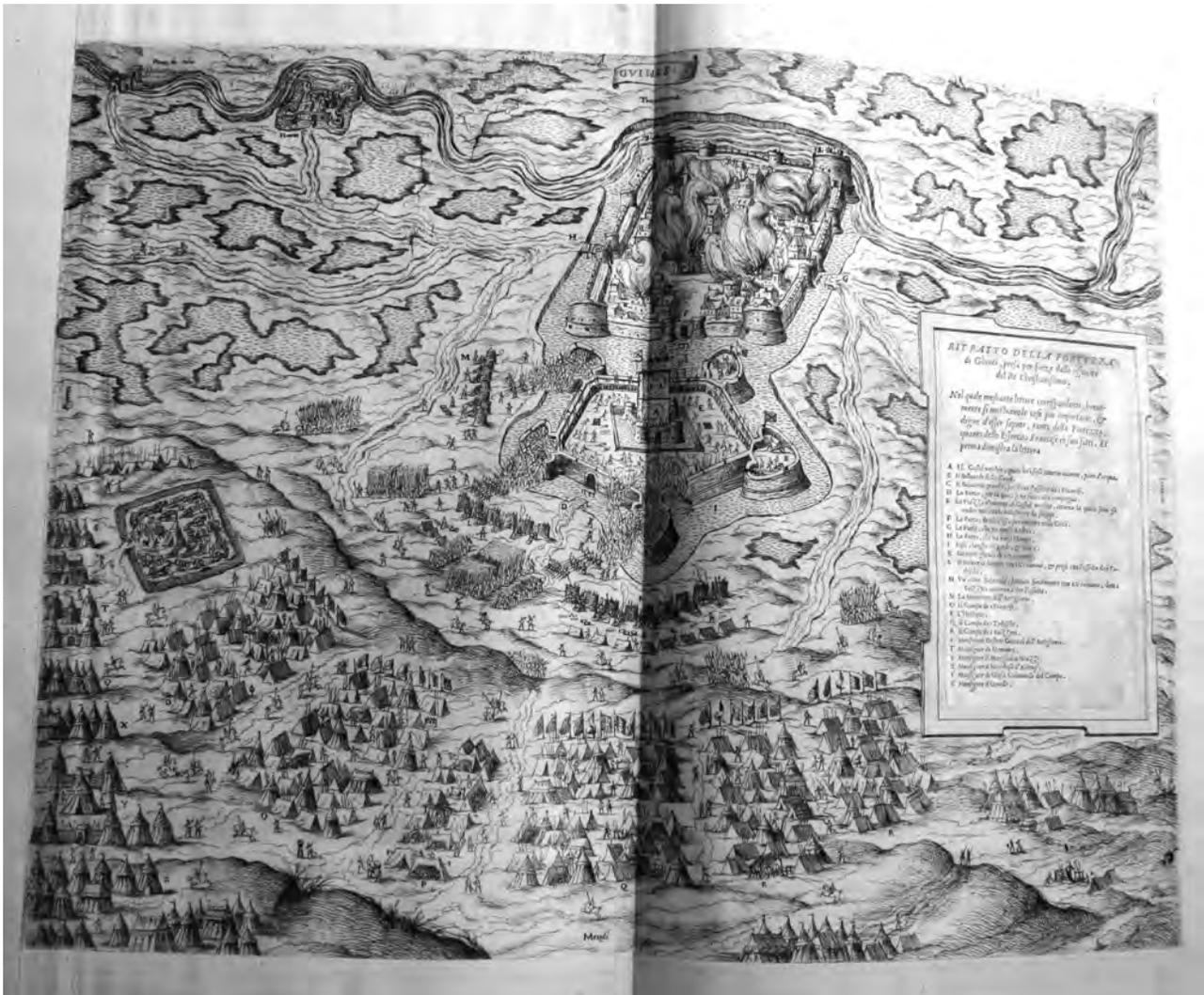


Fig. 8. *Conquista de Guines.*

llamada Castillo Viejo; alrededor de él se había hecho uno nuevo, pentagonal y con cinco baluartes. Cuando el ejército francés empezó a alojarse en la ciudad abandonada, la guarnición salió del castillo, causó graves daños en el ejército francés y quemó la ciudad. Sitiada la fuerza, Guise dio cuatro baterías con un poderoso tren artillero durante el 18 y 19 de enero; el 20 ordenó un asalto general, que fue rechazado. Furibundo, temiendo un nuevo desastre como en Civitella del Tronto, increpó a sus tropas y las volvió a lanzar al asalto. Prácticamente todos los españoles que estaban en la defensa fueron muertos o heridos y la plaza entrada. El Gobernador, los capitanes y el resto de la guarnición se refugiaron en el Castillo Viejo, rindiéndose tras negociar la libre marcha de las tropas sin sus jefes y la artillería, que quedaron en manos francesas. El último reducto inglés en Francia había caído. El Duque desmanteló el castillo³⁶.

La toma de Guines se recoge en un grabado italiano con sumo detalle³⁷ (Fig. 8). El grabado se representa

como una vista de pájaro de la ciudad, fortaleza y alrededores de Guines, así como la disposición del ejército sitiador. Se ve la ciudad ardiendo, acontecimiento que ocurrió el día 13 de enero y el asalto y conquista de la ciudad el 20 de dicho mes. Es muy precisa la posición y distribución de las tropas francesas, así como las baterías y las brechas abiertas en los baluartes y el muro. Son grabados romanos y hechos en favor de Francia, obviamente producidos en el entorno filofrancés de la Ciudad Eterna, muy resentida tras la derrota de Paulo IV unos meses antes. Ballino, de forma esquemática, reproducirá este mismo grabado en su famosa obra³⁸ (Fig. 9).

El duque de Nevers Francisco de Cleves, acabada la campaña en la zona de Calais, regresó con su ejército a Champagne y el 2 de febrero de 1558 conquistaba Herbeumont. El invierno estaba resultando muy fructífero al Rey Cristianísimo, y todo auguraba una campaña de verano felicísima. En muy pocos meses el sentimiento francés había pasado, de encontrarse atenazado por una

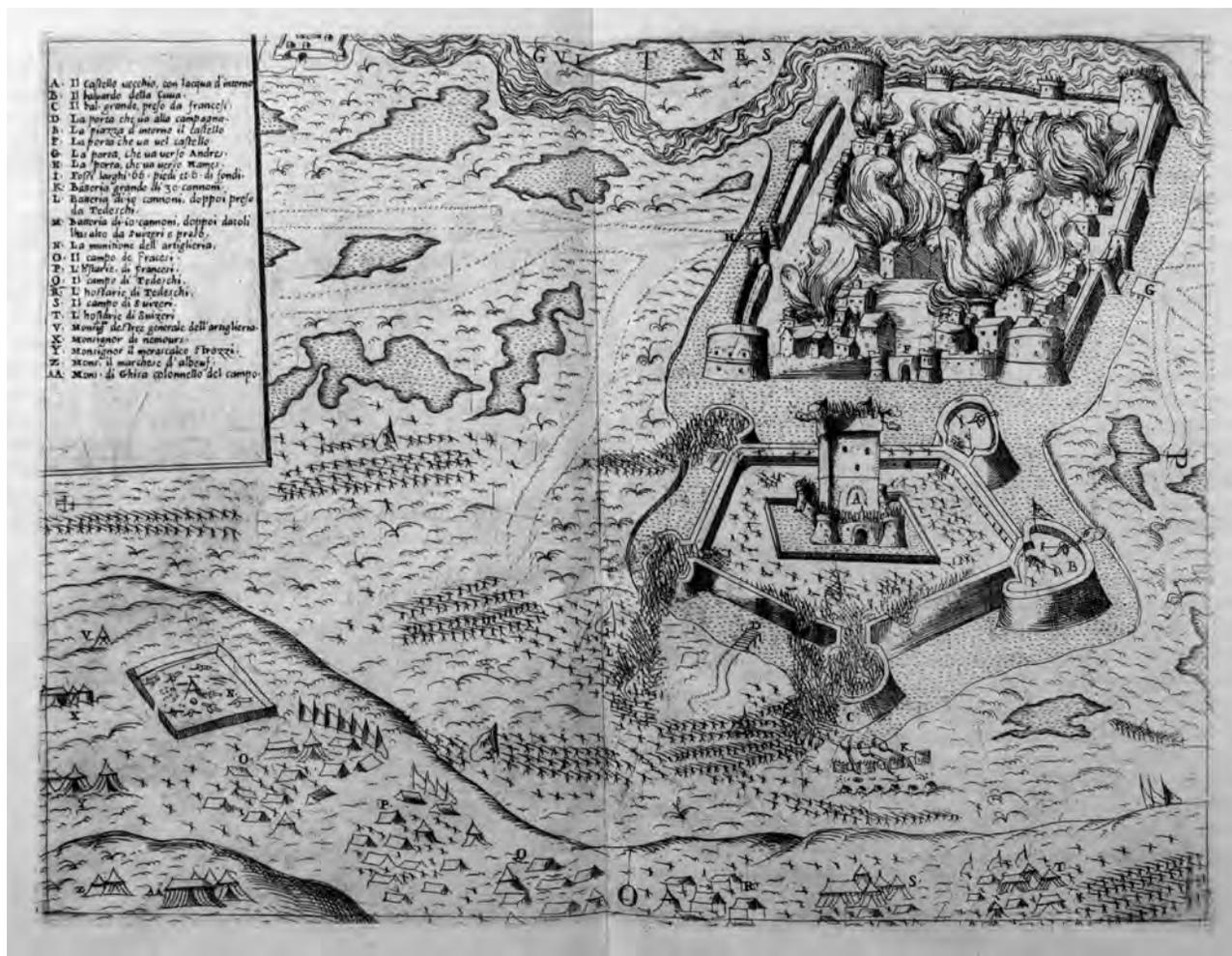


Fig. 9. G. Ballino. Disegni, Guines BSLE 41-V-36.

sucesión de graves derrotas, a estar de nuevo a la ofensiva y ganando. Además, el duque de Guisa había culminado la expulsión de los ingleses de Francia y el último residuo de la Guerra de los Cien Años se había borrado. La celebración de este hecho se refleja en el esmalte, atribuido a Leonard Limusin, datable hacia 1560, que se encuentra en el Museo del Louvre, y que representa el asedio y conquista de Calais.

Llegado el buen tiempo, el duque de Guisa hace de Metz su plaza de armas, y reunido todo un ejército de tropas veteranas y grandes refuerzos alemanes, asedia Thionville el 4 de junio. Le acompañaban en la empresa el duque de Nevers y el Mariscal Piero Strozzi. La plaza, gobernada por el Señor de Caderobbe, tenía tres mil hombres de guarnición, entre los cuales cuatrocientos o quinientos españoles. El asedio fue durísimo, el fuego artillero constante desde el primer momento y el proceso de incomunicación eficazísimo sobre la plaza, impidieron que el Conde de Horn la pudiese socorrer y todos los intentos de ayuda del Conde de Mansfeld fracasaron. Completamente aislados, los defensores de Thionville

hicieron una salida el 13 de junio, pero son rechazados; el 16 de junio se hundía parte de la defensa de la ciudad y entre el 17 y 19 de junio los franceses levantaban un caballero tan alto como las murallas de Thionville. El 20 de junio se lanzaban dos asaltos contra la ciudad, que son rebotados y Piero Strozzi moría de un arcabuzazo en el estómago. Tras un tercer asalto también rechazado, el 21 de junio la ciudad pedía parlamentar y se rendía el 22 tras dieciocho días de un cerco infernal, salvas las vidas de todos sus habitantes. La población abandonó la ciudad; la guarnición había tenido entre setecientos y ochocientos muertos, buena parte de ellos españoles, y de los supervivientes dos tercios heridos³⁹. Una de las puertas principales del camino de Alemania quedaba en manos francesas y la frontera de Luxemburgo extremadamente debilitada.

El acontecimiento de Thionville fue grabado, tanto por un poco afortunado oficial francés, como por un artífice italiano poco ducho y publicado en el opúsculo *Avisi particolari del assedio et presa di Theonville*; la ciudad se identifica con el rótulo THIONVILLE (Fig. 10). Ese pequeño grabado es una simplificación de otro grabado con-



Fig. 10. Thionville BSLE M10-II-18.

temporáneo, datado en 1558, también italiano, de poca calidad, pero que muestra con notable precisión el cerco de la ciudad⁴⁰ (Fig. 11). El grabado es una corografía, que muestra a vista de pájaro la ciudad y el río Mosela que la circunda. El ejército francés, que ha llegado desde el Sur por el camino de Metz (Strada de Messe), se ha dispuesto a un lado y a otro del río y bombardea las defensas; los puntos avanzados de la ciudad han sido destruidos y están en llamas, y todo el esfuerzo artillero se dirige entonces hacia las murallas. La ciudad todavía no ha sido conquistada y el águila imperial ondea encima de ella.

Sobre ese grabado el artífice francés nacido en Lorena Nicolás Béatrizet hará un nuevo grabado en Roma con el asedio y conquista de Thionville, que es, a la vez, un homenaje a la conquista de la plaza y al fallecido Piero Strozzi⁴¹ (Fig. 12). Esta pieza es de mucha mejor calidad que todas las representaciones anteriores, pero está invertida, lo que es una grave equivocación. Los episodios que se representan en el grabado son los hechos del 20 de junio de 1558. El ejército francés con todo su tren artillero cerca la ciudad por todos los lados menos por el Norte. No se recoge ninguna de las defensas avanzadas, pero sí la gran brecha causada en las murallas en Oriente el 16 de junio, y como toda esa zona débil está protegida por abundantes compañías y numerosos cañones. El ejér-

cito francés se lanza al asalto por el Sur superando las esclusas y asaltando una de las torres bastionadas. Es el episodio de los tres asaltos. El grabado es engañoso, pues la ciudad no fue tomada al asalto, sino que se rindió tras rechazar las tres embestidas francesas. Este grabado de Nicolás Beatrizet es un exponente de primer orden del carácter propagandístico de estas obras. Sobre la obra de Beatrizet se elaboró el grabado del mismo tema de Ballino con el mismo error de inversión (Fig. 13). El triunfo de Thionville perduró en la memoria francesa, y la gesta todavía se recoge en la edición francesa de 1575 de la *Cosmographia* de Sebastian Münster, muy aumentada por el francés François de Belleforest⁴².

Después del gran éxito de Thionville, que aseguraba el dominio francés sobre Metz, Enrique II ordenó a don Francisco de Guise que fuese a cercar Cambrai, mientras que Paul de la Barthe de Thermes, nombrado Mariscal de Francia en sustitución del fallecido Piero Strozzi, iniciaba la invasión de Flandes desde Calais por la costa. El teatro de operaciones de la guerra dejaba el suelo francés y se asentaba en las tierras de Felipe II. Pero el duque de Guise, junto con el de Nevers, prosiguieron su entrada en Luxemburgo. Cercaron Arlon, que abandonaron sus habitantes incendiándola y los franceses arrasaron posteriormente. A partir del 9 de julio intentaron el ataque a Luxemburgo, donde encontraron una resistencia férrea y recibieron la noticia del desastre de Gravelines. Aquello detuvo en seco la ofensiva y ponía a Francia de nuevo de rodillas. Todos los proyectos ofensivos se vinieron al suelo⁴³. Thermes reunió una fuerza de trece mil infantes, dos mil quinientos caballos y dieciseis cañones y desde Calais comenzó la campaña. El 30 de junio de 1558 entró en Flandes y llegó a Gravelines, y como halló la plaza presidida y lista para defenderse, pasó de largo; cayó sobre Bergues, que saqueó y destruyó junto con otros pueblos vecinos; ocupó Dunkerque con estratagema y la saqueó, obteniendo un enorme botín, y desde allí se dedicó a llevar a cabo algaradas y correrías hasta Nieuwpoort, cuyas defensas se reforzaron con ochocientos arcabuceros españoles sacados de las naves del capitán Luis de Carvajal que venía de España. Desde Dunkerque el ejército francés comenzó la aproximación a Gravelines, pensando sitiirla y tomarla. Era la consecuencia directa de la conquista de Calais siete meses antes.

Ante la ofensiva francesa en toda regla, el Consejo de Felipe II seguía tan dividido como siempre. Parte de los consejeros, concedores de los escasos medios del Rey Católico, proponen no enfrentarse a un ejército tan bien equipado, aguantando las algaradas con acciones puntuales de respuesta y guardando las plazas. Otros proponían la táctica empleada en Nápoles, a saber: presidiar los lugares, y de ese modo desgastar al enemigo, a la vez que se iría formando un grueso ejército con el que atacar a los franceses. Un tercer grupo propone enfrentarse directa-



Fig.11. Conquista de Thionville.

mente al ejército enemigo. Felipe II apoyó esta postura. A su vez llamó a su lado al Duque de Alba que estaba en Nápoles, y que llegó al poco a Bruselas a través de Alemania. El duque de Saboya encargó entonces al conde Egmont, Gobernador de Flandes, que se opusiese a los franceses con tres mil caballos ligeros y herreruelos y con quince mil infantes.

Egmont actuó entonces con su proverbial velocidad vertiginosa. Reunidas las tropas cerca de Dunkerque, se lanza a la busca de Thermes desplazando el ejército hacia Bourbourg, para desde allí dirigirse a Gravelines. El Mariscal Thermes, que ha encontrado una resistencia inesperada en Nieuwpoort, y al que le llegan noticias de un ejército que le busca, empieza a retirarse con todo el botín, incendia Dunkerque pero la deja presidida, y se aloja en el ejército que está en las dunas entre Dunkerque y Gravelines, y desde allí, por la marina, piensa retornar a Calais sin molestias y a salvo. Pero Paul de la Barthe no había contado con la frenética actividad de Lamoral Egmont. El 12 de julio el Conde llegaba a Gravelines con su ejército; pilla por sorpresa a una cabalgada francesa, a la que deshace, refuerza su ejército con mil cien arcabu-

ceros españoles y dos mil soldados viejos valones y se aloja junto a los franceses. Su punto débil es que no tiene artillería, mientras que los franceses con la suya causan notables daños en el campo enemigo. El 13 de julio, Thermes pasa el río Aa junto a la marina en marea baja y se encamina por la costa hacia Calais, pero Egmont ha cruzado también el Aa y le corta el paso con la caballería con la que se ha adelantado. El Mariscal bombardea los escuadrones de jinetes; para evitar el riesgo de ser diezmados y desorganizados el Conde ataca a los hombres de armas franceses, los desorganiza y los derrota. Llegó entonces la infantería, que carga contra los infantes franceses, estos, en parte desorganizados, retroceden a sus posiciones defensivas de dónde venían, donde son derrotados por completo, colaborando la flota inglesa desde el mar con su artillería. El desastre es completo: el ejército francés ha sido deshecho y el Mariscal Thermes, herido, con toda su plana mayor, es hecho prisionero. Aquello era la repetición de la batalla de San Quintín del 10 de agosto de 1557⁴⁴. Bien consciente de ello, el Duque de Saboya escribía al Duque de Sessa desde Mabuse (Maubeuge) el 14 de julio de 1558, diciéndole: "Il successo e stato de



Fig. 12. Nicholas Beatrizet. *Conquista de Thionville*.

Importanza grandissima, et a questa occasione maggior di quello che si potria dire"⁴⁵. Destruído el ejército francés invasor, el Conde de Egmont recuperó Dunkerque y la guarnición francesa fue pasada a cuchillo.

La batalla de Gravelines fue un terrible desastre para Enrique II, cuyos planes de guerra se vinieron abajo, y un punto de esperanza para Felipe II. No obstante Lamoral Egmont había obrado temerariamente y había puesto en peligro toda la estrategia militar del Duque de Saboya y jugado a una sola carta los medios militares de Flandes, en especial la caballería, tanto la pesada flamenca, como la ligera española, gobernada por don Enrique Enríquez, así como las guarniciones de soldados viejos de las plazas de aquel territorio. El valor y la rapidez habían dado la victoria al Conde de Egmont, pero su temeridad había quedado demasiado patente, y el Duque de Saboya se lo recriminó agríamente.

El acontecimiento del 13 de julio de 1558 se recoge en dos grabados italianos muy diferentes. Uno de ellos es una representación convencional y tópica del choque de ambos ejércitos, y que se halla en la parte final de la Carta que el Duque de Saboya escribió al de Sessa el 14 de julio; no aporta nada relevante (Fig. 14). El segundo

grabado es una corografía a vista de pájaro del territorio que se extiende entre Calais y Dunkerque y como se desarrolló allí la batalla⁴⁶ (Fig. 15). La línea de costa tiene los tres grandes hitos de Calais, Gravelines y Dunkerque; entre estas dos últimas ciudades la costa es arenosa y llena de dunas. Hacia el interior destacan las ciudades de Bourbourg, Cassel, Bergues y Hondschoote. El río Aa con sus ramificaciones es el gran protagonista del terreno, con sus brazos y canalizaciones. Los franceses han saqueado y prendido fuego a Bergues, han conquistado Dunkerque y también la han incendiado, pero la mantienen en su poder, como lo reflejan las banderas que ondean en ella, todos ellos son acontecimientos anteriores al día señalado. El ejército campea entre Dunkerque y Gravelines, tanteando a esta ciudad para asediarla. Los franceses están iniciando la retirada, cuando de golpe aparece el Conde de Egmont con el ejército de Felipe II, cortándole el paso entre Bourbourg y Gravelines. Los caballos ligeros españoles deshacen un escuadrón de caballería francesa, que rebasado el Aa, se dirige hacia Calais; el resto del grabado es el desarrollo de la batalla campal, así como las acciones de bombardeo y desembarco que la flota inglesa lleva a cabo en la playa. Es una



Fig. 13. G. Ballino Disegni, Thionville BSLE 41-V-36.

representación muy cuidada de la táctica de las operaciones y del desarrollo del combate, en el que la caballería y la infantería jugaron a la par, y donde destaca la carencia de artillería por parte de las fuerzas comandadas por Egmont. El grabado de la batalla de Gravelines no está firmado, ni datado, pero es contemporánea al hecho, pues en la inscripción de la cartela se indica que Felipe II es Rey de Inglaterra, y a finales de ese mismo año dejó de serlo, tras el fallecimiento de María Tudor. Todo ello ratifica la inmediatez del mismo con respecto al hecho que representa.

El desastre de Gravelines paró en seco la ofensiva francesa y puso en peligro toda la frontera del Norte. Enrique II, temiendo un ataque de Felipe II sobre Calais, reforzó su guarnición. El Rey Católico, formado un poderoso campo, entró en Francia y campea entre Péronne, Doullens y Amiens. El Cristianísimo está de nuevo a la defensiva, refuerza las guarniciones de sus plazas fuertes frente a su enemigo, e incrementa sus fuerzas cuando el 1 de septiembre de 1558 se le une el Duque de Guisa cerca de Amiens. Los dos reyes están frente a frente, armados hasta los dientes, con sus capitanes generales y mejores soldados, listos para una batalla decisiva. Felipe II la pretende, pero esta vez es el

francés quien rehuye el encuentro. Las tropas del Monarca Católico, con el Duque de Alba a la cabeza, inspeccionan Doullens ante los mismos ojos del ejército francés. Pero los ejércitos no se mueven y ambos monarcas están arruinados. El 6 de septiembre comenzaban los contactos bajo los auspicios de Cristina de Dinamarca, Duquesa de Lorena y prima hermana de Felipe II; el 8 las conversaciones estaban en marcha; las reuniones de Cercamp condujeron a la suspensión de armas de 15 de octubre de 1558, si bien el golpe de mano francés fracasado sobre Saint-Omer estuvo a punto de arruinar todo lo hecho; la muerte de María Tudor el 17 de noviembre y la subida al trono de Isabel facilitó las negociaciones en el asunto de Calais y Guînes. El 7 de enero de 1559 comenzaban las negociaciones formales de paz en Le Cateau-Cambrésis, que concluían con la firma de la paz el 3 de abril de 1559, por ella ambos reyes se devolvían todo lo ganado el uno al otro, las fronteras italianas volvían a su antigua situación y el Duque de Saboya recuperaba sus territorios y casaba con Margarita de Valois, hermana del Cristianísimo, mientras que Felipe II, recientemente viudo, contraía matrimonio con su hija Isabel. La súbita muerte de Enrique II el 10 de julio de 1559 hundi6 a Francia en la incertidumbre y en las gue-



Fig. 14. Batalla de Gravelines BSLE M10-II-18.

rras civiles de religión, mientras que Felipe II veía desaparecer al más implacable de los enemigos de la Casa Habsburgo.

Durante el proceso de negociaciones que condujo a la paz, debió ser cuando Felipe II encargó en Bruselas a su pintor Antonio Moro que le retratase de cuerpo entero, con sus atuendos militares y con los atributos del mando. El pintor de Utrecht retrató a Felipe II tal como salió al campo el 27 de agosto de 1557, día del asalto y toma de San Quintín⁴⁷. Cuadro y pintor se embarcaban con el Rey el 20 de agosto de 1559 en Vlissingen (Flesinga) en su viaje de regreso a España, llegando Felipe II a Laredo el 29 de ese mes; volvía a España después de cinco años, un mes y diecisiete días de ausencia. Una vez asentada la Corte en Madrid en 1561, el retrato se colocó en el Alcázar, y será el modelo que configure el retrato oficial de Felipe II, y punto de partida de todos los posteriores retratos oficiales de Corte españoles, incluidos los velazqueños⁴⁸. Cuando Felipe III se desplace a Valladolid, el cuadro formará parte del ornato del Palacio Real vallisoletano.

Estando Moro en España hará una réplica de dicho retrato para la Princesa doña Juana, firmada y fechada, Antonio Moro Pingebat 1560. Formaba parte de la gale-

ría de retratos familiares que la hermana pequeña de Felipe II formó en su residencia palaciega de las Descalzas Reales de Madrid. Fallecida doña Juana, este retrato lo sacó Felipe II de las Descalzas y lo entregará al Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, donde hoy se encuentra, mientras que el original del Alcázar parece que se ha perdido⁴⁹. En la Entrega de 1576 se le describe como “Un retrato entero del Rey don Felipe, nuestro señor, armado, con mangas de malla y coselete, con un bastón en la mano y banda roja, con botas y espuelas y calças blancas, de pincel sobre lienzo, de mano de Antonio Moro ... es retrato de la manera que andaba cuando la guerra de San Quintín”⁵⁰.

Moro regresó a Flandes en los últimos meses de 1561⁵¹ y nunca regresó. Triunfó en la Corte y Felipe II lo reclamó, pero él no volvió argumentando una hernia que le impedía acometer un viaje tan largo y duro. El prestigio del flamenco se mantuvo entre los españoles del siglo XVII, y su nombre aparece en los tratados de Vincenzo Carducho y de Francico Pacheco; pero el gran biógrafo del pintor de Utrecht será Karel Van Mander, el cual redactará una vida elogiosa un tanto novelesca del artista, la cual pasará íntegra al alemán Joachim von Sandrart y, a partir de este, al español Antonio Palomino⁵².



Fig. 15. Batalla de Gravelines.

El retrato escurialense (Fig. 16) muestra perfectamente la noción de retrato que quería Felipe II⁵³. Es una figura de tamaño natural completamente aislada, emergiendo de un fondo oscuro; su volumen y la luz que cae sobre el retratado crea el espacio, que termina en un marco fingido hecho por el pintor y recuperado en la última restauración. El Rey está de tres cuartos, con la cabeza descubierta y mira al espectador. Es un retrato fiel de Felipe II a los treinta y un años; tiene ya grandes entradas, pero el pelo y la barba son bastante rubios, disimulándole el prognatismo y el labio bajo saliente, la tez muy blanca. Va armado de cota de malla y media armadura negra de brillos acerados, cuyo ornato es la Virgen con el Niño, la cruz de San Andrés y el símbolo ígneo de la yesca y el pedernal del Toisón. Lleva al cuello una cinta roja de la que pende el cordero de oro. Al lado izquierdo de la cintura pende una espada de preciosa empuñadura y soberbios gabilanes, apoyando sobre el pomo de la misma su mano izquierda; por el lado derecho sale de su espalda la empuñadura de un puñal, la mano derecha sujeta el bastón de mando; lleva calzones atacados y unas hermosas botas altas de montar con espuelas. En ambos brazos, sobre la cota de malla, lleva dos ligas rojas, que lo identifican como soldado del ejército español⁵⁴. En el cuadro

no aparece la menor referencia a que Felipe II fuese Rey de Inglaterra.

El regreso de Felipe II a España tuvo una enorme repercusión, pues la vida de la Corte adquiría toda su pujanza, que había quedado muy mermada desde la partida de Carlos V en 1543. Desde Laredo, donde desembarcó el 29 de agosto de 1559, Felipe II fue a Valladolid, donde tenía la Corte su hermana la Princesa doña Juana, regente en su ausencia. Allí estuvo desde el 8 de septiembre al 9 de octubre, partiendo para Toledo, donde permaneció hasta el 19 de mayo de 1561, en que marchó a Madrid, donde asentó definitivamente la Corte. Durante ese tiempo reconoció los sitios reales entre Segovia y Toledo, e inició un plan sistemático de acondicionamiento de todos ellos. Al calor de la Corte y de las empresas reales, Madrid se convirtió en un centro de intensa actividad artística, en el que confluían artífices de todos los lugares y se desarrollaba un potente mercado de arte. El exquisito don Felipe de Guevara reflejó este fenómeno cuando, hablando de la pintura, escribe a Felipe II: “En nuestra España, donde nunca en los tiempos pasados debió de estar de asiento, Vuestra Majestad, entre las buenas artes que resucita, la favorece tanto, habiendo traído y juntado de diversas naciones una masa

de buenos ingenios y habilidades, que obliga a los naturales Españoles a estudiar y trabajar tanto, que acabados estos merezcan ellos suceder en sus lugares y ocupar sus plazas; aunque ya por decir verdad esto podría caber en muchos, si la ocasión lo pidiese”⁵⁵. Entre los artistas que el Rey reclamó a su lado en España en 1560 estaba Anton Van den Wyngaerde. A comienzos de 1561, llamándose pintor del Rey, pide a la Gobernadora de los Países Bajos Margarita de Parma autorización y paso franco para él, su familia y sus bienes y poder ir a España al servicio real. Ese año, el mismo en que Antonio Moro retornaba a su tierra natal, Wyngaerde llegaba al lado de Felipe II⁵⁶.

Nada más llegar a la Corte, Antonio de las Viñas recibirá el impresionante encargo de elaborar las vistas de ciudades de España. Fue una empresa de varios años, que a mi juicio no se concluyó, acaso por muerte del artista en 1571. Parece que Wyngaerde empezó por Madrid, sede de la Corte, y los sitios reales, para irse extendiendo por la península, saltando incluso a África. Se conservan múltiples dibujos de este gran empeño, el cual llamó la atención de Cristóbal Plantino (Christophe Plantin), Abraham Ortelius y Georg Braun, uno de los autores y editores de la monumental *Civitates Orbis Terrarum*⁵⁷. Dada la trayectoria de Wyngaerde y sus contactos con el mundo del grabado, es muy posible que tuviese *in mente* grabar las vistas, pero lo que sí está confirmado es que buena parte de ellas, al menos, las llevó a lienzo para Felipe II. Gonzalo Argote de Molina, hablando de la ciudad de Jaén, escribe en 1588: “El retrato della se vee pintado al temple de mano de Antonio de las Viñas en un lienço, que su Magestad tiene en la galería del real palacio de Madrid”⁵⁸. El mismo Argote, al describir el Palacio del Pardo, cita allí cuatro vistas de ciudades: Valladolid y Madrid, Londres y Nápoles, todas ellas estrechísimamente vinculadas al Monarca y todas visitadas y dibujadas por Wyngaerde a lo largo de su asendereada vida. Los lienzos no perecieron en el incendio de 1604, y en 1636 estaban colgados en el Pasadizo angosto hasta San Gil del Alcázar de Madrid⁵⁹.

De las grandes empresas de Felipe II en los sitios reales, las dos primeras que se concluyeron fueron los palacios del Pardo y Valsaín, conocido también como Bosque de Segovia. Las obras del Pardo fueron de gran empeño y Argote de Molina hizo una aquilatada descripción de las mismas, publicándola en 1582⁶⁰. Hablando admirado de las maravillas que ve, señala, entre otras, en la Galería de los Retratos, “la sala de mayor magestad y ornato que su Magestad tiene”, tanto las cuatro vistas de ciudades arriba mentadas, como “ocho tablas de pinturas de las jornadas quel Emperador Carlos quinto, nuestro señor, hizo en Alemania, de mano de Juan de la Barba Longa, flamenco”. Son los ocho cuadros referidos a las campa-

ñas de Alemania, hechos por Jan Cornelisz Vermeyen. Tanto las vistas de ciudades de Wyngaerde, como los cuadros de Vermeyen, ya estaban en El Pardo en 1564⁶¹.

El primer dibujo firmado y fechado que conservamos de Antonio de las Viñas en España es precisamente Valsaín: “La Casa Del Bosco de Segovia Antº Vande Wymgaerde pinxit AN 1562”. El artista se retrata a sí mismo dibujando el real sitio. No se puede dar más elocuencia. En el inventario de ese palacio de 8 de junio de 1568⁶², hay una serie de obras que son identificables con Wyngaerde. En la llamada Galería de los Espejos había nueve lienzos, siete de ciudades flamencas –Lovaina, Bruselas, Bolduque (Bois-le-Duc o ‘s-Hertogenbosch), Amberes, Ypres (Ieper), Brujas y Gante– y dos de edificios concretos: la casa de Gaspar de Duche, que no alcanzo a identificar, y una “casa de plazer” sin más precisiones⁶³.

Encima de la puerta del Palacio del Boque se localizaba la llamada Galería de San Quintín. En el dibujo de Antonio de las Viñas de 1562 esta zona está en obras⁶⁴. Están levantadas las siete arquerías del piso inferior; encima el espacio está aterrizado, pero vacío y listo para empezar a edificar en él. En esa fecha la Galería de San Quintín todavía no existía. En 1565 la Galería se estaba levantando bajo la dirección de Gaspar de Vega. A partir de esas fechas es cuando se hizo su decoración, y la relación de pinturas que acogía se recoge en el inventario de 1568⁶⁵. Había trece pinturas, de las que siete eran representaciones de la Guerra de San Quintín, las cuales dieron nombre a la estancia. Son notables los paralelismos en la decoración entre Valsaín y El Pardo: ambos tienen vistas de ciudades, que seguramente son de Wyngaerde en ambos, y los dos tienen representaciones de guerras: en El Pardo la guerra de Carlos V contra la Liga de Esmalcalda (Schmalkalden), plasmada en ocho lienzos por Vermeyen; y en Valsaín la de San Quintín de Felipe II en siete lienzos, y que considero que son de Antonio de las Viñas.

La serie de Valsaín estaba formada por la batalla de San Quintín del 10 de agosto de 1557 (“batalla de San Quintín” del inventario), la toma de la ciudad de San Quintín el 27 de agosto (“San Quintín”), la conquista de Le Catelet el 6 de septiembre (“Satelet”), el ejército de Felipe II saliendo de San Quintín hacia Ham el 8 de septiembre (“Camino de Hanyñ”), la conquista de Ham el 11 de septiembre (“La çiudad de Hayñ”), la batalla de Gravelines el 13 de julio de 1558 (“Gravelingue”) y, finalmente, el ejército de Felipe II frente al de Enrique II entre Doullens y Amiens, septiembre de 1558 (“Orliens” del inventario). Actualmente se conservan cinco cuadros en el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Wyngaerde pintó la serie en España, posiblemente hacia 1565 y por encargo expreso de Felipe II, como lo reflejan los escudos reales en los cuadros conservados.

Hace años, cuando identifiqué correctamente las escenas militares del Salón de Batallas del Palacio de San Lorenzo el Real del Escorial⁶⁶, puse en valor las exigencias de Felipe II a sus pintores italianos a la hora de realizar la empresa, no sólo dándoles los temas que deberían representar, sino también proporcionándoles para ello dibujos pequeños y cuadros, que les entregaría Rodrigo de Holanda, el yerno de Antonio de las Viñas. Esos datos documentales que publicó Zarco Cuevas, han llevado a creer a los estudiosos actuales, que los cuadros escurialenses son los modelos de Rodrigo de Holanda para el Salón de Batallas⁶⁷. Dichos dibujos y cuadros de Rodrigo Diriksen, como se apellidaba, ya se habían entregado a los pintores del Salón de Batallas el 7 de febrero de 1590, es decir, casi treinta y tres años después de los acontecimientos que se van a pintar. Mucho tiempo como para pintar una serie de cuadros con tantas menudencias y detalles específicos tan exactos, donde incluso se puntualiza el número de caballos que llevaban algunos capitanes. Para colmo, ¿cómo se representa en 1590 el escudo de Felipe II sin incluir en él el de Portugal? La heráldica, entre otras cosas, confirma que los cinco lienzos del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial son los originales de Antonio de las Viñas, y no las copias de su yerno Rodrigo de Holanda.

La relación mecánica que se ha establecido entre los lienzos y las pinturas murales ha favorecido esta suposición de causa efecto, y no tiene por qué. Los cinco cuadros con la Guerra de San Quintín llegaron al Escorial en el siglo XIX, concretamente en 1855, remitidos al Palacio escurialense por el entonces Intendente de la Real Casa Martín de los Heros, ilustre liberal constitucionalista y Director que fuera de la Biblioteca Nacional. Procedían del Depósito del Real Museo de Pintura, es decir, del Museo del Prado. Vicente Poleró los catalogó con los números consecutivos 489-493, diciendo de cada uno de ellos ser “copia antigua de los hermanos Fabricio Castello y Nicolás Granello”⁶⁸. En definitiva, los cuadros eran copias de las pinturas murales del mismo asunto del Salón de Batallas. El número de catálogo de Poleró está registrado en cada uno de los lienzos, pero en ellos aparecen también otros números de catalogación, que no he logrado identificar en la actualidad.

Los cuadros de Rodrigo de Holanda que sirvieron de modelos para las pinturas del Salón de Batallas debieron ir a parar al Alcázar de Madrid. Cuando Felipe III desplazó la Corte a Valladolid en 1601, dichos cuadros marcharon allí y se colgaron en el Palacio Real, donde los inventaría el 7 de junio de 1606 Bartolomé Carducho (Carducci), diciendo que son siete lienzos de la jornada y guerra de San Quintín, obra de Rodrigo de Holanda. En el proceso de desmantelamiento de las posesiones reales vallisoletanas, dichos cuadros con otras piezas acabaron



Fig. 16. Antonio Moro. Felipe II. Monasterio del Escorial (Foto Patrimonio Nacional).

en el Palacio de la Ribera, en la Huerta del Rey, y de allí serán llevados a Madrid por Francisco de Praves y entregados en el Palacio del Buen Retiro el 18 de septiembre de 1636, siempre siete cuadros, pero ahora bautizados con el genérico guerras de Flandes⁶⁹.

De todo ello podemos concluir lo siguiente: En la década de 1560 Antonio de las Viñas pintó para Felipe II la Guerra de San Quintín en siete lienzos, que el Rey colocó en Valsaín, y cuya presencia dio nombre a la Galería de San Quintín, sita encima de la arquería de la puerta principal de la Casa del Bosque de Segovia. Dichos cuadros nunca se movieron de allí.



Fig. 17. Anton Van den Wyngaerde. Batalla de San Quintín. Monasterio del Escorial. (Foto Patrimonio Nacional).

Posteriormente Rodrigo de Holanda, muerto ya su suegro Wyngaerde en 1571, por orden de Felipe II, copió dichos cuadros, los cuales sirvieron de modelo en 1590 para realizar las pinturas murales del Salón de Batallas del Monasterio del Escorial. Felipe III llevó esos cuadros al Palacio Real de Valladolid, y de allí pasaron, años después, al Palacio de la Ribera, para acabar en el Palacio del Buen Retiro en 1636. Por tanto hay dos series de la Guerra de San Quintín.

En el monasterio escurialense hay cinco cuadros de la serie, faltando la toma de San Quintín y la batalla de Gravelinas (Gravelines). Todos ellos han sido restaurados y reentelados, además tienen partes cortadas y algunos de ellos no están en buen estado, presentando restituciones y pérdidas. Los cinco lienzos conservados tienen el escudo de Felipe II anterior a la conquista de Portugal, expresando claramente quien es el comitente de esa serie. Además, el escudo de Felipe II iba cambiando con el tiempo. Mientras fue Rey de Inglaterra por su matrimonio con María Tudor, su escudo incorporó los símbolos ingleses, como se ve en ejemplares de su biblioteca y en los grabados de la Guerra de San Quintín. Fallecida su segunda mujer, las armas inglesas desaparecen de su escudo, el cual permanecerá inalterable hasta la conquista de Portugal, momento en el que se incorporan las quinas portuguesas a las armas del Rey Prudente, las cuales heredarán Felipe III y Felipe IV. La manera de contar la guerra en esos cuadros es desde el punto de vista del Monarca Católico: son las acciones del ejército real contra las tropas de Enrique II de Francia.

El primer cuadro de la serie realizado por Anton Van den Wyngaerde representa los acontecimientos que ocurrieron el 10 de agosto de 1557 (Fig. 17). El pintor, en una perspectiva de vista de pájaro, muestra la corografía de la zona: el río Somme que fluye de izquierda a derecha, la ciudad amurallada y las colinas del entorno. En la parte izquierda del cuadro se halla la ciudad cercada y el despliegue del ejército de Felipe II. Para hacer más inteligible el significado del cuadro, dentro del mismo hay múltiples inscripciones con dos tipos de letras, y en la parte inferior derecha, debajo del escudo de Felipe II, va una cartela con una inscripción latina contando el acontecimiento⁷⁰. A la ciudad se le da batería por tres puntos, siendo el más lejano la zona del burgo y la abadía. Las banderas blancas con las cruces rojas de San Andrés identifican a las tropas de Felipe II, mientras que los franceses llevan las cruces blancas. Desde las murallas de la ciudad se hace una enérgica réplica con la artillería a las tareas de trinchera y avance de la infantería, que lleva a cabo don Bernardino de Mendoza, los maestros de campo Cáceres y Navarrete y Julián Romero.

El Condestable de Francia con el ejército aparece por la otra ribera del Somme; con la vanguardia avanza hacia un montículo donde hay un molino y, a pesar de la resistencia de la infantería española, comienza a introducir por la isla, a través del río, socorros en San Quintín, por la zona no batida, al tiempo que pone en aprieto las posiciones de Julián Romero en el burgo y la abadía. Para mejor identificación, el pintor ha escrito encima, en capitales romanas, SECOVRS DES FRA[N?]SOYS.



Fig. 18. Anton Van den Wyngaerde. Toma de Le Catelet. Monasterio del Escorial. (Foto Patrimonio Nacional).

La aparición de los franceses provocó una reacción inmediata por parte del Duque de Saboya. La tenaza del cerco continúa, pero ordena a la caballería pasar el Somme y atacar de inmediato. La velocidad es decisiva. Múltiples unidades de hombres de armas, herreruelos y soldados de las bandas de Flandes, más reitres alemanes con el Duque cruzan las aguas y a la vanguardia va el Conde de Egmont con los borgoñones y la caballería ligera española. A su vez, la infantería disponible comienza a cruzar el río por la zona opuesta. Cuando el Condestable de Francia Anne de Montmorency ve la reacción del Duque de Saboya, ordena la retirada del ejército, pues sus fuerzas son inferiores a las de su rival, si bien ha conseguido reforzar la guarnición de San Quintín. El proceso de retirada está al fondo en el centro y hacia la derecha del cuadro, teniendo escrito encima LA RETRAITE-DE-FRAN.

La parte de la derecha del cuadro está cortada y en muy mal estado. La pérdida de tela se aprecia perfectamente en la esquina inferior derecha, donde se encuentra el escudo de Felipe II y la cartela con el panegírico latino que explica el acontecimiento pintado. En esa zona, arriba, en el fondo, se representa el gran choque de caballería y la tremenda derrota del ejército francés y las gravísimas pérdidas sufridas. Encima del acontecimiento lleva escrito LA BATAILLE. Puede decirse que la pintura está perdida por completo. En el centro, arriba, dominando todo el escenario, hay una Victoria volando, tocando una trompeta y llevando una palma.

Creo que el dibujo que se conserva en el Stedelijk Prentenkabinet de Amberes, F-I-14r, hecho a tinta y

color (44 x 86 cm), publicado por Galera i Monegal⁷¹, es el que hizo Antonio de las Viñas para el cuadro del Valsain, hoy conservado en el Monasterio del Escorial.

Si se compara el cuadro con el grabado de Wyngaerde de la Biblioteca Nacional de Francia, la dependencia es absoluta. Han desaparecido las cariátides, lo que acentúa la unidad de espacio, pero se oscurece la idea narrativa de las tres fases del acontecimiento del 10 de agosto: socorro francés a San Quintín cercada, retirada del Condestable de Francia, batalla y derrota francesa. Han desaparecido también los escudos de Felipe II como Rey de Inglaterra y el de la Cruz de San Jorge, símbolo inglés por antonomasia; por el contrario, aparece en el cuadro el clásico escudo de Felipe II, pero sin incorporar las armas de Portugal, cosa que no ocurre hasta la década de 1580. En el cuadro se han modificado dos inscripciones con respecto al grabado, fuente incontestable del cuadro: en el segmento donde se representa la retirada del Condestable, en el grabado va escrito LA FUYTE DE FRANCOIS, mientras que en el cuadro la expresión se ha suavizado por la más discreta LA RETRAITE-DE-FRAN; igualmente ocurre en la representación del choque de las caballerías, mientras que en el grabado el paso es descrito como LA MEMORABLE DEFAICTE DES FRANCOYS, en el cuadro lleva la neutra expresión de LA BATAILLE, todo muy en línea con la nueva situación de los años sesenta: matrimonio con Isabel de Valois, hija de Enrique II, y constante búsqueda de buenas relaciones con Francia, cada vez más inmersa en gravísimos enfrentamientos religiosos.

El segundo cuadro que formaba la serie de San Quintín en Valsain era la toma de San Quintín, pieza que no se



Fig. 19. Anton Van den Wyngaerde. *De San Quintín a Ham*. Monasterio del Escorial. (Foto Patrimonio Nacional).

conserva. Acaso fuese su dibujo preparatorio el también conservado en el Stedelijk Prentenkabinet de Amberes, con la signatura F-I-11r, a tinta y color, y desde la perspectiva del asalto, que es diferente a la de la batalla⁷².

El segundo cuadro conservado en San Lorenzo el Real, y tercero de la serie de Valsaín, es el asedio de Le Catelet (Fig. 18). La obra está notablemente bien conservada; su elaboración muestra los mismos recursos que el cuadro de la Batalla de San Quintín: corografía del lugar con el horizonte muy alto, la fortaleza en el centro de la representación y el ejército sitiador. Los acontecimientos mostrados se refieren al 5 de septiembre de 1557. El Conde de Arenberg, con un potente tren de artillería, desde el 3 de septiembre machaca las defensas de la fuerza francesa; una zona de la muralla de ladrillo se viene abajo el 5 de septiembre, que es lo que se muestra en la pintura. El castillo se defiende con energía, y se ve la cruz blanca de los franceses disparando su artillería contra los sitiadores desde sus caballeros redondos de las esquinas; las tropas de Felipe II han abierto una brecha enorme en la cortina; el castillo está presto para el asalto; nuevas tropas con

carromatos van llegando al campamento, donde destacan las cruces rojas de San Andrés, símbolo de Borgoña y de los Austria españoles. Arriba, en el centro, va el escudo de Felipe II, sujeto por seis amorcillos y rematado por dos victorias aladas que lo coronan, llevando una la palma y otra la trompeta. El escudo es igual que el del cuadro de la Batalla de San Quintín. Debajo del escudo, en capitales, va el nombre de la representación: CHATELET. El cuadro tiene tres numeraciones: la de Poleró, que es el número 493, otra en rojo, 2.565, y una tercera con el 797.

La fidelidad del cuadro con respecto al grabado conservado en la Biblioteca del Castillo de Wolfegg en Württemberg es completa. Con respecto al grabado, en el cuadro han desaparecido las dos cartelas con sus correspondientes leyendas, igualmente el escudo de Felipe II con las armas de Inglaterra, sujetas por una Victoria encima de la cartela inferior derecha. En el cuadro se ha añadido en un lugar preferente el nuevo escudo de Felipe II y la cartela ha desaparecido, manteniéndose sólo el nombre del lugar.



Fig. 20. Anton Van den Wyngaerde. *Conquista de Ham*. Monasterio del Escorial. (Foto Patrimonio Nacional).

El tercer cuadro escurialense, y cuarto de la serie del Bosque de Segovia, es la marcha del ejército de Felipe II desde San Quintín a Ham el 8 de septiembre de 1557 (Fig. 19). Aunque el cuadro está algo recortado, muestra una impresionante corografía, con una representación a vista de pájaro y horizonte muy alto, del territorio que se extiende desde San Quintín hasta Ham. El río Somme serpentea por la izquierda hacia la lontananza, y su nombre va escrito sobre el agua, LA SOMMA. En el extremo inferior izquierdo aparece una de las defensas de San Quintín con su nombre encima, S QUINTIN, y la bandera con el aspa roja de San Andrés en uno de sus torreones, indicativa de quien es el dueño de la ciudad. El ejército avanza con la clásica articulación de vanguardia, muy lejana ya, batalla y retaguardia, mientras que en los flancos va la caballería formando las alas y dentro los carros de la intendencia e impedimenta. La potencia del ejército es formidable y su fuerza tan irresistible, que los franceses, por propia iniciativa, conscientes de su debilidad, prenden fuego a su propia ciudad de Ham y se refugian en el castillo, que es lo que se aprecia en el fondo, junto al horizonte, y para que no haya dudas, encima va escrito HAYN. En el ángulo inferior derecho va una cartela conmemorativa del acontecimiento con una inscripción latina en capitales romanas, recortada, y encima dos figuras desnudas tocando sendas trompetas y en el centro el escudo de Felipe II⁷³. Arriba, en el centro, una Victoria alada sobrevuela el espacio con dos coronas de laurel.

Ninguno de los dos dibujos conocidos de Wyngaerde con el tema de la marcha del ejército desde San Quintín a Ham hacen referencia a este cuadro. El conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres es un esbozo a

tinta, mientras que el del Stedelijk Prentenkabinet de Amberes, E-I-23r, es un dibujo final de tinta y color, con una cartela vacía abajo y sobre ella el escudo de Felipe II ya sin las armas de Inglaterra; pero presenta tales diferencias, que se deduce fácilmente, que dicho dibujo no es para el cuadro conservado en el Monasterio del Escorial⁷⁴. El cuadro presenta cuatro numeraciones de catálogo: la consabida en rojo con el número 2.580, una segunda con el 487, una tercera con el número 1.191, el primer guarismo borrado, y la última, 490, que es la de Poleró.

El cuarto cuadro escurialense, y quinto de la serie de Anton Van den Wyngaerde para Valsaín es el cerco y rendición del castillo de Ham (Fig. 20). Junto con la representación de Le Catelet, son las dos piezas en mejor estado de conservación de la colección y presentan el mismo marco. Tiene tres números de registro: 2.569 en rojo, 794 y 492, que es el de Poleró. El Duque de Nevers, tras la derrota del 10 de agosto, había reforzado la plaza de Ham con el Señor de Sapois y, posteriormente, con nuevos refuerzos. El problema de la plaza era la escasez de pólvora y artillería, pues no se consideraba factible que pudiera ser cercada teniendo delante fortificaciones tan sólidas como Le Catelet y San Quintín. Cuando la situación se vino abajo, Enrique II ordenó la táctica de tierra quemada, que aplicara su padre ante Carlos V cuando el ataque a Marsella. Eso se hizo en Ham. El 8 de septiembre la ciudad fue incendiada por sus mismos habitantes, buena parte de los cuales se retiró al castillo de piedra erigido al lado. El 9 llegó Felipe II al lugar, se asentó el campamento y se sitió la fortaleza, colocándose en primera línea el tercio de Navarrete. El 10 se comenzó a



Fig. 21. Anton Van den Wyngaerde. Campo de Felipe II en Doullens. Monasterio del Escorial (Foto Patrimonio Nacional).

batir ininterrumpidamente uno de los cubos, causando tal ruina, que se empezó a abrir una brecha que permitía el asalto; el 11 se rindió la plaza y el 12 de septiembre se entregó a Felipe II.

El cuadro muestra la ciudad incendiada y el asedio y bombardeo del castillo, dentro de una espléndida visión corográfica a vista de pájaro y con un horizonte muy alto. En el campamento se aprecian dos tiendas, con los respectivos escudos de Felipe II y del Duque de Savoya. Los acontecimientos representados son, fundamentalmente, los del 11 de septiembre, cuando el continuo bombardeo artillero ha arruinado una torre y abierto brecha en la defensa del castillo. Pero igualmente está representada la quema de la ciudad, episodio acontecido el 8 de septiembre.

Antonio de las Viñas elaboró el cuadro a partir del grabado que hiciera años atrás, pero han desaparecido las dos cartelas explicativas, si bien se mantiene, arriba en el centro, el nombre de la ciudad HAYN. En cuanto al escudo de Felipe II, este aparece en el grabado arriba a la izquierda, incorporando las armas de Inglaterra y llevado por seis amorcillos alados que lo coronan. En el cuadro

este escudo ha desaparecido, sustituido por el de Felipe II sólo como Monarca Católico y anterior a la incorporación de Portugal, desplazado al centro y arriba del cuadro, llevado por cuatro amorcillos y coronado por dos Victorias aladas; muy parecido todo a cómo está la heráldica en el cuadro de Le Catelet de la misma serie.

El sexto cuadro de la serie de Wyngaerde para la Galería de San Quintín de Valsaín era la batalla de Gravelinas (Gravelines), que se ha perdido. No obstante se conserva un dibujo suyo, hecho a tinta y color (42 x 144 cm), custodiado en el Stedelijk Prentenkabinet de Amberes, mostrando el acontecimiento con toda su complejidad, y de una altísima calidad⁷⁵. Cabe sospechar que sobre él se elaborase el cuadro desaparecido del Bosque de Segovia.

El séptimo cuadro de Valsaín, y quinto conservado en El Escorial, es el campo de Felipe II junto a Doullens, haciendo frente al de Enrique II, que está en Amiens (Fig. 21). La pintura está cortada, aunque notablemente bien conservada. Abajo, a la derecha, hay una cartela con una inscripción latina, que narra los hechos representados, coronada con el escudo del Rey Prudente flanquea-



Fig. 22. Monasterio del Escorial. Sala de Batallas (Foto del autor).

do por una pareja desnuda, y en todo similar a la heráldica de los anteriores cuadros⁷⁶. La pintura presenta una excelente visión corográfica del Campo del Monarca Católico, en cuya parte central se asienta la tienda real con el escudo de Felipe, que indica que se encuentra presente, como en el cuadro del asedio de Ham. De hecho en el centro, al fondo, hay un escuadrón de caballería y encima de él la inscripción en minúsculas “Le Roy”. El campamento se asienta sobre un promontorio junto al río Rutie, con puentecillos que lo cruzan. Al fondo, a la derecha, próxima al real, está la ciudad fortificada de Doullens, con las banderas francesas de las cruces blancas y encima escrito DORLENS. A la izquierda está toda la artillería real puesta en línea, lista para disparar; apunta hacia el real francés, cuidadosamente atrincherado, reconocible por sus banderas, sito muy cerca de Amiens. Wyngaerde ha pintado la ciudad en la lontananza, y encima su nombre: AMIENS.

De nuevo Antonio de las Viñas ofrece esas visiones corográficas precisas y meticulosas, con los acontecimientos que en ellas ocurren. Esta vez no es una batalla, sino el campo de Felipe II en pie de guerra, listo a comenzar las acciones nada más recibir las órdenes. La temible línea de cañones con sus artilleros al pie de cada pieza; los escuadrones cerrados de caballería, compactos, con las picas altas; los regimientos de infantes, así

como las compañías de los tercios españoles. Parece una tormenta a punto de descargar. Pero, a la vez, Wyngaerde refleja la vida cotidiana campamentaria, con sus peculiaridades y diversidad. Hay un dato curioso: abajo, a la izquierda, hay un caballo muerto y un córvido que come la carroña.

La pintura tiene tres números de catalogación: 1.185, 489, muy borrado, y 491, que es el de Poleró. Se conserva el dibujo final de este cuadro en el Stedelijk Prentenkabinet de Amberes, hecho a tinta y color, lleno de inscripciones explicativas en el cuadro, pero la cartela no tiene inscripción y el escudo de Felipe II no tiene las armas inglesas⁷⁷. Sobre esta representación de Wyngaerde se elaboró muchos años después el dibujo del álbum de la Biblioteca Real de Bruselas⁷⁸.

Felipe II quedó muy satisfecho del trabajo de su pintor. Colocados los cuadros en la sala alta, encima de la arquería donde se hallaba la puerta principal del real sitio del Bosque de Segovia, darán nombre al lugar, que se denominará Galería de San Quintín. Wyngaerde falleció en Madrid el 7 de mayo de 1571 y se enterró en la iglesia de San Justo⁷⁹, pero el peso de su obra continuó a lo largo del reinado de su patrón Felipe II. A finales de 1589 Felipe II ordenó que se hiciese la tercera y última fase de la ornamentación mural del Salón de Batallas del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, mar-



Fig. 23. Fabrizio Castello. Socorro a San Quintín. Monasterio del Escorial (Foto del autor).

chando a Madrid el 5 de noviembre. El 10 de diciembre se da la orden para que se contraten las obras. El 7 de febrero de 1590 los pintores italianos Niccolò Granello, Fabrizio Castello y Lazzaro Tavarone concertaron “la obra de la pintura de la guerra de San Quintín y la batalla de la Terçera”, especificándose que lo han de hacer “guardando las colores y esquadrones que se les han dado en los disinios y en los lienços que están pintados por Rodrigo de Olanda, pintor, guardando las colores de las tiendas y otras cossas, conforme a ellas y los demás repartimientos como se les dió en los dibujos pequeños, lo qual han de hazer conforme a los avisos que se les a dado y se les diere”. A lo largo de ese año recibieron diferentes pagos. El 16 de enero y el 7 de febrero de 1591 Diego de Urbina, Hernando de Avila y Francisco López tasaron las labores, cerrándose las cuentas con los artistas el 21 de dicho mes, acabando en esa fecha la tercera campaña, que puso punto final al ornato de la Sala de Batallas⁸⁰.

Rodrigo Diriksen o de Holanda, era yerno de Antonio de las Viñas y también pintor. Como miembro de la familia Wyngaerde, tenía acceso a todos los materiales conservados de su difunto suegro. Por tanto, es de éste de donde le viene toda la información gráfica de la guerra de San Quintín, que pasará a los fresquistas italianos. Así pues, es a través de Rodrigo de Holanda, como Wyngaerde incide sobre la gran empresa escorialense. La representación de la guerra se hará en el muro



Fig. 24. Fabrizio Castello. Batalla de San Quintín. Monasterio del Escorial (Foto del autor)

norte del Salón de Batallas, entre los balcones. Hay nueve espacios, que han de verse desde poniente a levante (Fig. 22). El primer problema que planteaba la obra de Antonio de las Viñas, incluso a través del filtro de su yerno Rodrigo Diriksen, es que estaba pensada para grabados y cuadros de un tamaño mediano, y lo que se pretendía ahora era realizar una pintura mural de gran formato. La escala era fundamental. La Sala de Batallas se pintaba siguiendo las pautas trazadas por Rafael en la Sala de Constantino, que realizaron sus discípulos. Las pinturas murales serían tapices fingidos colgados, según la etiqueta cortesana consagrada. El primer “tapiz”, pintado por Fabrizio Castello, es el episodio del cerco de San Quintín y el socorro del Condestable de Francia (Fig. 23). La fidelidad, tanto al grabado, como al cuadro de Wyngaerde es completa. El segundo “tapiz”, hecho por el mismo artista, es la batalla del 10 de agosto, día de San Lorenzo (Fig. 24). El choque de caballería es espectacular y lo sangriento de la refriega bien patente. Como esta parte del cuadro de Wyngaerde está muy perdida, no facilita la comparación, pero hay gran semejanza con el grabado de la Biblioteca Nacional de Francia, y nada que ver con la forma estereotipada de la representación de la batalla que se dan en los grabados que muestran la batalla y toma de San Quintín. De todos modos la batalla campal del 10 de agosto seguía siendo



Fig. 25. Fabrizio Castello. Conquista de San Quintín. Monasterio del Escorial (Foto del autor).



Fig. 26. Fabrizio Castello. Toma de Le Catelet. Monasterio del Escorial (Foto del autor).



Fig. 27. Lazzaro Tavarone. De San Quintín a Ham. Monasterio del Escorial (Foto del autor).



Fig. 28. Lazzaro Tavarone. Conquista de Ham. Monasterio del Escorial (Foto del autor).



Fig. 29. Lazzaro Tavarone, *Batalla de Gravelines*. Monasterio del Escorial (Foto del autor).

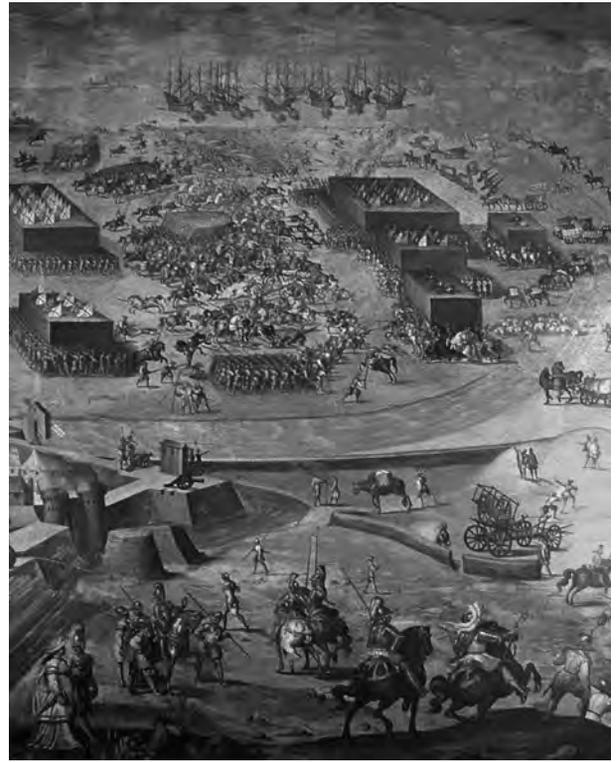


Fig. 30. Lazzaro Tavarone, *Batalla de Gravelines*. Monasterio del Escorial (Foto del autor).

conocida gráficamente, como lo muestra el dibujo de la misma de la Biblioteca Real de Bruselas⁸¹, muy en línea con lo pintado en El Escorial. La tercera escena, también de mano de Fabrizio Castello, es la toma de San Quintín (Fig. 25). Como en el campo estaba Felipe II, en primer plano aparece su tienda con su escudo. La vista de la ciudad es distinta a la de la primera representación, y coincide en el ángulo de visión con el dibujo conservado de Wyngaerde en el Stedelijk Prentenkabinet de Amberes⁸². Tanto en el dibujo de Wyngaerde, como en los grabados de la toma de San Quintín, como en la pintura del Salón de Batallas, la iglesia mayor de la ciudad resalta entre el caserío con su elegante y poderosa forma. El redactor anónimo español de estos acontecimientos hace referencias precisas a este templo y a sus vicisitudes durante los terribles días del cerco⁸³. La actividad en el campamento es enorme y el asalto espectacular a través de las brechas.

La cuarta escena, a modo de tapiz, debida también al pincel de Fabrizio Castello, es el asedio de Le Catelet (Fig. 26). La representación mural está muy simplificada respecto al grabado y al cuadro de Wyngaerde, ya que la corografía original ha quedado simplificada a su parte central, con la fortaleza y parte del campo que la sitia gobernado por el Conde de Arenberg. El quinto paño, pintado por Lazzaro Tavarone, muestra la marcha del ejército de Felipe II de San Quintín hacia Ham (Fig. 27).

En relación con el cuadro de Wyngaerde, la pintura mural muestra un pico de la defensa de San Quintín, pero comprime mucho el espacio, sobre todo por el agrandamiento de las figuras y de las unidades militares. El sexto “tapiz” es la conquista de Ham, también debido al pincel de Lazzaro Tavarone (Fig. 28), representando los mismos rasgos que el tema anterior. Se deduce de ellos que Tavarone, aunque respetó escrupulosamente todas las exigencias impuestas en el contrato de fidelidad a los modelos dados, siempre tendió a separarse de ellos y a introducir rasgos específicamente italianos, como los trompeteros a caballo, o la postura gallarda del caballero al que está armando su paje.

El séptimo y octavo recuadros, pintados ambos por Lazzaro Tavarone, corresponden a la campaña del año 1558, y reflejan las dos fases de la batalla de Gravelinas (Gravelines), dada el 13 de julio de 1558. El primer episodio (Fig. 29) muestra el momento en que el Conde de Egmont corta la retirada al ejército francés gobernado por el Mariscal Thermes. La maniobra, con su distribución de fuerzas y escaramuzas, en gran medida no se capta a causa de la reducción del espacio y del aumento del tamaño de las fuerzas militares. El segundo episodio es una perspectiva a vista de pájaro de la batalla campal y el terrible desastre que sufren los franceses (Fig. 30). La novena y última escena es el campo de Felipe II en Doullens (Fig. 31). Es el mural mayor de todo ese costa-



Fig. 31. Fabrizio Castello. *Campo de Felipe II en Doullens*. Monasterio del Escorial (Foto del autor).

do del salón y lo pinta Niccolò Granello, en la misma línea que en sus otras intervenciones y muy fiel a los modelos de Wyngaerde.

Si en el Palacio de Valsaín, la Guerra de San Quintín estaba representada en siete episodios, en San Lorenzo del Escorial se amplió a nueve. Los murales escurialenses arrancan de los modelos flamencos creados por Antonio de las Viñas y repetidos por su yerno Rodrigo de Holanda. Felipe II impone la manera flamenca a sus artistas italianos, y exige un modo de representar los hechos históricos más próximos a las crónicas españolas, que a las grandes narraciones históricas italianas, tan impregnadas de Antigüedad y de reflexiones. Es la noción de “historia verdadera”, que tan llanamente expresa Bernal Díaz del Castillo. Contar los acontecimientos tal como ocurrieron, de ahí el enorme interés de la manera de trabajar de Wyngaerde. El problema que se planteaba era, como hacer que los italianos trabajasen la manera flamenca en una pintura mural que quería seguir la senda de las mismísimas Estancias Vaticanas.

Con esos condicionantes, Fabrizio Castello y, sobre todo, Lazzaro Tavarone, llevaron a cabo su representación de la Guerra de San Quintín. Las figuras y los grupos humanos aumentan de tamaño en los murales, lo que

causa un menoscabo del paisaje corográfico. Al reducirse el espacio representado y aumentar el tamaño de los seres que hay en él, la representación se vuelve más comprimida. Los artistas italianos simplificaron los detalles de la vida cotidiana militar y de las acciones de guerra, que hacen a veces simpáticos estos temas militares tan poco amables. Igualmente desaparecen de las representaciones, los textos identificativos y las cartelas explicativas y panegíricas, también se elimina el escudo de armas de Felipe II, elemento omnipresente y fundamental, tanto en los grabados, como en los cuadros; igualmente desaparece todo tipo de alegorías, elemento casi imprescindible en este género de obras por parte de los artistas italianos. Finalmente señalar un hecho de gran relevancia. Si los grabados son prácticamente contemporáneos a las acciones, las pinturas son siempre posteriores, desde el mismo retrato de Felipe II armado de Antonio Moro, seguramente de 1558 o comienzos de 1559, a las pinturas de Valsaín de Antonio de las Viñas, de hacia 1565, a las ya lejanas pinturas murales de San Lorenzo del Escorial de 1590. Normalmente las pinturas de hechos históricos se hacen mucho después de cuando ocurrieron los acontecimientos. Son entonces cuando se convierten en propaganda y celebración de hechos y protagonistas⁸⁴.

NOTAS

- ¹ Este trabajo se ha hecho dentro del Proyecto de Investigación HAR2009-11687, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Para la realización de este estudio he contado con la inestimable ayuda y colaboración de Almudena Pérez de Tudela, Conservadora del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, así como de los conserjes del Real Monasterio Luis Arranz (+), Miguel Ángel Gómez y Carlos Zarco. A todos ellos mis más sinceros agradecimientos.
- ² Para todo ello véase la primera parte de este trabajo, A. BUSTAMANTE GARCÍA, “De las guerras con Francia. Italia y San Quintín (I)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009, pp. 47-68. Sobre la tregua véase *Copia della pubblicazione della tregua fatta tra Carlo V. Imperatore, et il Re Christianissimo Henrico secondo, et Filippo Re d’Inghilterra, publicata in Parigi Adi XVI. di Febrero MDLVI*. s.l. s.a. El opúsculo debe estar publicado en Roma, pues en la portada aparecen los escudos papal, imperial y de Francia. Sobre la ruptura de la tregua y su justificación por parte francesa, véase el opúsculo *Discorso sopra la triegua rotta nell’anno 1556. Con le cagioni per le quali la Maestà Christianissima del Ré di Francia si sia mossa alla presente guerra*. [Colofón] In Roma per Antonio Blado Impressor Camerale, MDLVII. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial (B.S.L.E.) M10-II-18, donde hay dos ejemplares. La aparición de estos textos en italiano y publicados en Roma, entra dentro de la línea de la política filofrancesa y furibundamente antiespañola del Papa Paulo IV. Para la posición española sobre el particular, véase la bibliografía citada en la nota 11 de este mismo estudio.
- ³ C. J. DE CARLOS MORALES, *Felipe II: el Imperio en bancarrota. La Hacienda Real de Castilla y los negocios financieros del Rey Prudente*, Madrid, 2008. pp. 37-49.
- ⁴ M. ULLOA, *La Hacienda Real de Castilla en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1977.
- ⁵ Carta de Felipe II al Emperador Fernando, Bruselas, 9 enero 1557, en “Correspondencia entre Fernando 1º Emperador de Alemania y Felipe 2º Rey de España desde marzo de 1556 hasta enero de 1563”, *Colección de documentos inéditos para la Historia de España (CODOIN)*, 2, Madrid, 1843, pp. 463-467.
- ⁶ H. J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Painting, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols, Davacos, 1989; N. DACOS, “Jan Cornelisz Vermeyen, Martin van Heemskerck, Herman Posthumus. A propos de deux livres récents”, *Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, LX, pp. 100-101; F. MARÍAS; F. PEREDA, “Carlos V. Las armas y las letras: una introducción”, en F. MARÍAS; F. PEREDA (com.), *Carlos V. Las armas y las letras*, catálogo de la exposición (Granada, Hospital Real, 2000), Madrid, 2000, pp. 27-30; A. BUSTAMANTE GARCÍA, “Valladolid y la Corte Imperial”, en M. J. REDONDO CANTERA; M. A. ZALAMA (coords.), *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Salamanca, 2000, p. 160; M. A. BUNES IBARRA, “Vermeyen y los tapices de la Conquista de Túnez. Historia y representación”, en B. J. GARCÍA GARCÍA (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, 2006, pp. 95-134.
- ⁷ B. van S’T HOFF, “Une vue panoramique inconnue de Bruxelles dessinée par Anthonis Van den Wyngaerde”, *Annales de la Societé Royal d’Archéologie de Bruxelles*, 48, 1948-1955, pp. 146-150; E. HAVERKAMP-BEGEMANN, “The Spanish Views of Anton van den Wyngaerde”, *Master Drawings*, III, 4, 1969, pp. 375-399. Dicho artículo se tradujo posteriormente al castellano como “Las Vistas de España de Anton Van den Wyngaerde”, en R. L. KAGAN (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, 1989, pp. 54-67; hay una segunda edición aumentada, Madrid, 2008; M. AGULLÓ Y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, p. 181; M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciu-*
- dades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Barcelona, 1998.
- ⁸ Sobre la presencia de Wyngaerde en los campos de batalla, A. BUSTAMANTE GARCÍA, “La conquista del Peñón de Vélez de la Gomera en 1564”, en M. CABAÑAS BRAVO; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE; W. RINCÓN GARCÍA (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, 2008, pp. 169-177.
- ⁹ Carta de Felipe II al Emperador Fernando, Valenciennes, 3 agosto 1557. *CODOIN*, 2, pp. 487-488. Felipe II está en Cambrai con parte del ejército, mientras que la otra parte se encamina hacia Francia; el Duque de Saboya ha reconocido Rocroi, lugar fuerte y muy incómodo para alojar la caballería; el Duque se desplaza entonces hacia Guisa; temiendo los franceses que allí descargase el golpe, dirigen todas sus tropas hacia Guisa, “mas la intención del Duque conforme a la resolución que se ha tomado no es esta, sino de volver a la mano derecha y ponerse de la otra parte del río Soma sobre San Quintín, y así había de amanecer hoy desta parte del dicho río con el resto de la gente, o llegar a lo menos bien temprano sobre el dicho San Quintín Mr. de Benicurt por hacer todo lo que pudiere para cerrar la dicha plaza antes que los franceses la hayan proveído de mucha gente”.
- ¹⁰ Existen diversos ejemplares, pero por su especial calidad de limpieza y espléndido estado de conservación destacan los de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (B.P.R.M.) Map. 438-14; Map. 454-18; Map. 464-27, todos ellos ejemplares encuadernados en álbumes facticios. El mapa, que tiene, además, el valor añadido de facilitar la comprensión de los *Commentarii de bello gallico* de Gaio Julio César, se ve de Sur a Norte; no está firmado y en una cartela a la derecha tiene el título GALLIAE BELGICAE ROMAE M D LVIII; arriba tiene las escalas y a la izquierda, en una cartela, la salutación al lector: Habes hic, candide Lector, Galliam belgicam cum suis Regionibus, Opidis, Castellis, fluminibus ac syluis diligenter expressam: adiectis horum omnium locorum interse distantiis, quas facile inuenies, si perspect miliarium differentes, super pincta in omnibus descripta circinu aptabis Haec autem descriptio cum ad alia permulta tum ad Commentariorum Caesaris intelligentiam plurimum conferet. Vale. B.P.R.M. Map. 438-15; Map. 454-19; Map. 464-26, este mapa tiene orientación tradicional, abarca el mismo espacio geográfico que el otro, e igualmente tiene en una cartela, aunque aquí a la izquierda, el nombre de lo representado, pero en italiano: La noua & uera description della Gallia Beglica (sic). Abajo hay otra cartela con los nombres de los responsables, el lugar y la fecha: DESCRIPTIO TOTIVS GALLIAE BELGICAE. Pyrrho Ligorio Neapolit. auctore. ROMAE. M. D. L VIII. Michelis Tramezini formis, Non sine Summi Pont. et Veneti Senatus priuilegio decenium. Sebastianus de Regibus Clodiensis incidebat. A la derecha va un compás con las escalas, como en el ejemplar anónimo, lo que muestra las afinidades entre las dos tiradas cartográficas.
- ¹¹ J. G. de SEPULVEDA, *Obras completas. IV. Historia de Felipe II, Rey de España*. Edición crítica, traducción y estudio filológico de Bartolomé Pozuelo Calero, estudio histórico de José Ignacio Fortea Pérez, Pozoblanco, 1998, pp. 19-24; A. DE HERRERA, *Primera Parte de la Historia general del mundo, de XVII. años del tiempo del señor Rey don Felipe II. el Prudente, desde el año de M.D.LIIII. hasta el de M.D.LXX*. Escrita por Antonio de Herrera Coronista mayor de su Magestad de las Indias, y su Coronista de Castilla. Dirigida a don Iuan de Zuñiga, Auellaneda, y Baçan, Conde de Miranda, Marques de la Bañeza, señor de Valduerna, Presidente del Consejo supremo de Castilla, y de los Consejos de Estado, y Guerra, nueuamente impressa, y añadida. Año. 1606. Con Privilegio. En Valladolid, Por Iuan Godinez de Millis. pp. 290-302. Se han consultado los ejemplares de la B.S.L.E. 107-III-20 y de la B.P.R.M. VIII-16992. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II, Rey de España*, I, Salamanca, 1998, pp. 122-187. De enorme interés es la

descripción de la batalla y todos los acontecimientos posteriores que hace Cabrera, pues de todas las operaciones militares fueron protagonistas destacados el capitán Luis Cabrera de Córdoba, el primero que entró en la plaza de San Quintín, muriendo en el asalto; su hijo, Juan Cabrera de Córdoba, su alférez, que superando la batería, plantó la bandera con cinco soldados españoles; estos dos militares eran abuelo y padre respectivamente del historiador de Felipe II. Es más, Juan Cabrera de Córdoba, también llamado Juan Bautista de Cabrera, será, una vez dejado el ejército, mayordomo de la carretería y guarda mayor de las obras y sitio del Escorial. Sobre este personaje véase A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La Octava Maravilla del Mundo. (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid, 1994. Igualmente es de interés G. ANTOLÍN, “Una relación inédita de la batalla de San Quintín”, *La Ciudad de Dios*, LII, 1900, pp. 175-187, 247-253, 334-343. La información más completa es la proporcionada por la relación titulada “Batalla de San Quintín”, *CODOIN*, 9, Madrid, 1846, pp. 486-543. M. L. TORFS, *Campagnes de Charles-Quint et de Philippe II (1554-1557). Relations contemporaines*, Amberes, 1868. Louis Torf tradujo estas relaciones del flamenco, las cuales fueron publicadas en su lengua original por vez primera por C. A. RETHAAN-MACARÉ. F. FERNÁNDEZ SAN ROMÁN, *Batalla de San Quintín 1557*, Madrid, 1863.

¹² “San Quintín... es un lugar muy rico y hay dentro muchos mercaderes y muy caudalosos, y una iglesia catedral muy rica (...) Es mayor que Madrid con sus arrabales, y hay muchas huertas dentro y muy buenas. Está en un alto, y rededor tiene unos valles (...) Por la tercera parte de la tierra la cerca un lago de agua hondo, y de ancho por unas partes treinta pasos, por otras más o menos, y este lago se estiende la parte hacia Flandes desde el lugar, dos tiros de arcabuz (...) El burgo o arrabal de la tierra que está a la parte del lago, el cual está en medio de él y la tierra. El arrabal es fuerte, y para pasar desde él a la tierra, hay puentes de madera. Tiene este arrabal hasta cien casas”. “Batalla de San Quintín”, pp. 490-491. “A San Quintín fuerte por naturaleza hizo fortísimo con la arte y costa de mucho dinero y tiempo el rey Francisco Primero en la ribera del Soma, (...) Está en un collado no muy alto que descubre la campaña por valles desigual con algunos montones de tierra y bosques muy apartados de la población. Pasa por el pie del collado el río Somona, Soma o Somara, (...) A la siniestra del collado hay una laguna y el foso es grande y la muralla de piedra y de ladrillo muy gruesa. Dio nombre a la ciudad San Quintín mártir, cuyo cuerpo estaba en ella en gran veneración.” L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II*, I, p. 133.

¹³ Ejemplo de ello es la carta de don Antonio Perrenot de Granvelle (Granvela), Obispo de Arras, al Duque de Alba, fechada el mismo 11 de agosto en Abeaurennoir, donde le comunica la victoria y dice que “Es tan gran cosa lo sucedido que apenas lo podemos creer los que lo veemos”. *Avisos*, 54, 2008. s.p.

¹⁴ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, pp. 66 y 208.

¹⁵ Durante su matrimonio con María Tudor, Felipe II sumó a su escudo de armas las de Inglaterra, y así todavía aparece ese tipo de escudo en las encuadernaciones de los libros de su biblioteca inglesa, que está en la Real Biblioteca del Escorial. J. L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, “Philippus, rex Hispaniae & Angliae: la biblioteca inglesa de Felipe II”, *Reales Sitios*, 160, 2004, pp. 14-33. Una vez que enviudó de María Tudor, y dejó de ser rey consorte inglés, las armas inglesas desaparecieron de su blasón.

¹⁶ En la prueba de grabado del Asedio de Ham, conservada en el atlas facticio Hist. Geogr. 169, Sign. 13925 de la Biblioteca Waldburg-Wolfegg und Waldsee en el Castillo Wolfegg en Württemberg, en una cartela se dice: ANT. A VINEA ANTVERPIEN, SUA MA. PICTOR ordinarius, eius iussu et ad vivum delineavit et sua ipsius manu in aes incidit. Cum privilegio Regis ad Sexennium.

¹⁷ El álbum tiene la signatura Ms. 22089, fol. 35. El índice del álbum está equivocado, pues dice “Levé de siege de St. Quentin le 27 aout 1557. El 27 de agosto no se levantó el sitio, sino que se asaltó y tomó la plaza a sangre, fuego y sacomano. El dibujo representa el choque de caballería del 10 de agosto. J. M. M. VAN DEN GHEYN,

Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique, VII, Bruselas, 1906, p. 563, mantiene la equivocación, y tras él M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 184, que la acentúa al escribir: “[retirada de San Quintín el 27 de agosto de 1557] Repliegue de las tropas de Felipe II después de la victoria de San Quintín, ciudad tomada el día de 10 de agosto”.

¹⁸ Antonio de Herrera en su obra *Primera Parte de la Historia general del mundo*, p. 297, escribe “y si los del exercito Catolico diuidieran aquel gran exercito, y dexando una parte en el sitio, con la otra, se fueran a Compien a donde se hallaua el Rey con la Corte, fuera la total destruycion de Francia: pero no lo deuio de permitir Dios por sus secretos juyzios”. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II*, I, pp. 137-139.

¹⁹ F. DE RABUTIN, “Commentaires des dernières guerres en la Gaule Belgique, entre Henry Second du nom, Très Chrestien Roy de France, et Charles Cinquiesme, Empereur, et Philippe son fils, Roy d’Espagne; dédiés au Magnanime et Victorieux Prince, le Duc de Nivernois, et Pair de France, par François de Rabutin, Gentilhomme da sa compagnie”, en J. A. C. BUCHON, *Choix de chroniques et mémoires sur l’Histoire de France*, París, MDCCCXXXVI. G. DE COLIGNY, “Discours de Gaspar de Coligny, Seigneur de Chastillon, Admiral de France, ou sont sommairement contenes les choses qui se sont passées durant le siège de Saint-Quentin”, en J. F. MICHAUD, J. J. F. POUJOLAT, *Nouvelle Collection des Mémoires pour servir a l’Histoire de France, depuis le XIIIe siècle jusqu’a la fin du XVIIIe. Tome Huitième. Gaspard et Guillaume de Saulx-Tavannes, Salignac, Coligny, La Chastre, Rochechouart, Gamon, Philippi*, París, 1838. C. GOMART, *Siège et bataille de Saint-Quentin, en 1557*, Valenciennes, 1850. E. LEMAIRE, H. COURTEAULT, E. FLEURY, E. THEILLIER, E. EUDE, L. DÉJARDIN, H. TAUSIN, A. PATOUX, C. PÉREZ Y GREDILLA, A. VERKOOREN, A. DIETENS, A. GOOVAERT, C. COUDERT, *La guerre de 1557 en Picardie. Bataille de Saint-Laurent, siège de Saint-Quentin, prises du Catelet, de Ham, de Chauny et de Noyon*, San Quintín, 1896. F. BRAUDEL, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 2, pp. 390-393. Segunda edición, Madrid, 1976. H. LAPEYRE, *Las monarquías europeas del siglo XVI las relaciones internacionales*, Barcelona, 1969.

²⁰ El dibujo se halla en el Stedelijk Prentenkabinet de Amberes, F-I-11 (r), hecho a tinta y color; es de gran formato 43,5 x 115 cms. M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 190.

²¹ De izquierda a derecha y de arriba abajo son los siguientes letreros: A LOWERS, LE PAVILLION DV ROI, DVC DE SAVOIE, Gorge uan hal, SPANIOEES, CONTE DE GREMONT, LASERVS SVENDEL, Lartillerie du roi de france, NICLAES VAN HALE, BOMNEZBERCH, Les aenglois

²² En la cartela izquierda va escrito: En, haec est illa Sanquintiniana, omnium Gallae urbium munitissima, virtute Philippi, Hisp. Angl. Franc. Neapol. etc. Regis, Caroli V. F. rerum a se fortiter gestarum primitia, die. xxvii. Aug. An. M D LVII. heroeice expugnata: casis antra X. Augusti die, multis fortissime proeliantium Gallorum millibus, qui obsessis Sanquintinianis supperias allatum venerant: cunctis fere totius Galliae, ui eo conflictu, primi ordinis viris, aliisque innumeris, non obscuri quidem nominis, ex eius Regni flore, captis. En la cartela derecha se escribe en capitales romanas: REGIO PRIVILEGIO CONCESSVS EST PETRO DE WASW SOLO, S. QVINTINI EXPVGNATIONEM ET PINGERE ET IMPRIMERE OMNIBVSQVE ALIIS DVOBVS ANNIS ENTERDICVM

²³ Por su excelente conservación, merecen destacarse los tres ejemplares que se conservan en tres álbumes facticios de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, B.P.R. M. Map. 438-77, este grabado parece una prueba; B.P.R.M. Map. 454-75; B.P.R.M. Map. 464-117. Los textos son los siguientes: S:QVINTINO Gallorum strage die X Augusti Expugnatio Vrbis die XXVII eiusdem M D LVII. De Philippo Catholicum Hisp. Anglie etct Rege Inuictiss. Piissimo etct Ad Divum Laurentium Lux tua fausta pio Laurenti, hinc for tibi Claras Primitias victor rite Philippus ovans Augustus docuit quod et hic Augustus in armis, Caesaris inuicti et filius, acta probant De feliciss^a et gtoriosiss^a Illmi et Exmi Philiberti Sabaudiae Ducis Victoria. Solis in oppositu et Lunae Dux ipse Cohortes hic una heu victas

Galle Sabaudus agit: Quintini malo erat Quintili mense medendum Ter nona Augusti hoc experimenta docent. DVCA DI BRVINSVICK CONTE D'AGAMONTE· DVCA DI SAVOIA· FRANCESI rotti et presi Conte di Suarzenburg LA SOMA F· IL CAMINO DI MASIERES Spagnuoli et Inglesi Monsor D'Arras Don Gio. Manrique Don Fer. Gonzaga Don Ber. di mendoza IL PADIGLIONE DEL RE Osterie DVCA DI SAVOIA Giorgio uanhol Osterie Osterie L'artiglieria che fu del Re di Francia Alemani Molino a ueto Monitione dell'artiglieria Mons. di Bignecourt mariscal del campo Duca Ernesto di Brunsuich INGLIESI.

²⁴ Stedelijk Prentenkabinet, Amberes, F-I-12 (r), hecho a tinta y color, y también de gran formato, 44 x 105,5 cms. M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 190.

²⁵ El grabado es una prueba avanzada, y se conserva en el atlas facticio Hist. Geogr. 169, fº 74, Sign. 13925 de la Biblioteca Waldburg-Wolfegg und Waldsee en el Castillo Wolfegg en Württemberg. M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 194. Publica los textos en neerlandés.

²⁶ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 184.

²⁷ El dibujo se conserva en el Victoria&Albert Museum de Londres, en un álbum, Sign. (95-H-54) 8455-21 (r). La entrada del índice del Victoria y Alberto no es exacta, pues la "Panoramic view of a region, probably in Flanders, occupied by Spanish army", es realmente Francia, concretamente Picardía, y el ejército español más bien sería "el ejército de las naciones", como se denominaba en aquella época al heterogéneo ejército de Felipe II, y se corrobora en el mismo texto de la entrada del índice, "two of the bodies of tropps being under the command of the wellknown captain, Lazarus Schwendi, and one under the Count of Hoom". Las tropas que estaban bajo el mando de Lázaro von Schwendi eran alemanas, mientras que las que gobernaba el Conde de Horn eran flamencas. Respecto a la entrada de M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 143, "Panorama del despliegue militar para la conquista de Ham, uno de los sucesos bélicos de la batalla de San Quintín, agosto de 1557", está todo equivocado, descontando la primera frase.

²⁸ "Este Han era un lugar de más de dos mil vecinos, todas las casas de ladrillo, y por la mayor parte todas nuevas: hay muchos jardines al rededor del lugar, y dentro, muy hermosos y bien puestos. Vivían dentro de Han muchos caballeros: es tierra muy rica por la gran feria que en ella hay de pan, que es todo el rededor la más hermosa y rica tierra de labor que hay en toda Francia. Hay muchas viñas: y todas las casas de la tierra tienen debajo de ellas casi tantos aposentos como encima, y dentro en la tierra hay muchos molinos de agua. Por la parte de mediodía, y poniente y setentrión, cerca a toda la tierra un río que se llama [en blanco, es el Somme] y salen del ciertas acequias de industria que tienen empantanado por las tres partes dichas, más de quinientos pasos al rededor de la tierra, por donde en ninguna manera se puede plantar artillería, sino solamente por la parte de levante a donde tiene la tierra un castillo bien fuerte, el cual está fuera y dentro de la tierra, porque el mismo castillo es muralla de la tierra. Luego, pues, como llegó el Duque de Saboya con el ejército a este Han, que como he dicho hay tres leguas y media la vuelta del puniente, luego asentó su campo cerca del, por la parte de levante, y repartió el ejército fuera de los pantanos, de manera que no les entrase socorro si pudiesen enviar a pedille. En llegando que llegó el Duque de Saboya, los de la villa y los del castillo empezaron luego a poner fuego a toda la tierra, y pegado fuego a todo él sin dejar casa ni iglesia, se retiraron todos al castillo, que serían hasta mil hombres y solas cinco mujeres, porque toda la demás gente y la ropa, luego que S. M. llegó a San Quintín, se iban metiendo adentro de Francia, lo más que podían, de temor de lo que sucedió; y la gente de guerra que estaba en la tierra y castillo tenían orden del Rey de Francia de quemar la tierra, cuando en el punto que he dicho se viesen, y así lo hicieron, que era la mayor lástima del mundo ver quemar todo un lugar tan grande y tan hermoso. Pegaron fuego también a la iglesia mayor por las puertas y por otras partes, y las puertas ardían y el portal que estaba encima della, y el cepo que estaba debajo de la imagen que he dicho de nuestra Señora y todo aquello ardió, y la imagen de nuestra Señora, que estaba en medio del fuego,

no se quemó, ni cosa ninguna del velo de seda de que estaba vestida, que es uno de los notables milagros que se han visto en el mundo, y por tal le tiene todo el campo. Solamente en el rostro y en la frente de la imagen están levantadas unas ampollas del fuego, pequeñas, que casi no se ven Una nave que tenía la iglesia, que se entraba luego en ella en entrando por la puerta donde estaba la imagen, se quemó toda, y el portal que estaba encima la puerta, y el cepo de la limosna que estaba debajo de la imagen, y todo cayó en tierra hecho ceniza, y las mismas puertas de la iglesia se quemaron: sola la imagen de nuestra Señora quedó sin lisió, y el pilar en que estaba arrimada. Todo el lugar se quemó sin quedar sino una sola casa entera, la cual no se quemó, que debiera ser de lástima que della hubieron los franceses por ser muy linda y estremadamente labrada". "Batalla de San Quintín". pp. 536-539. El episodio de la salvación de la imagen de la Virgen de la iglesia de Ham llamó poderosamente la atención en su momento, y en otra relación contemporánea se escribe: "Por ser cosa de misterio y cosa verdadera lo pongo aquí por memoria para mi y es que quando los de Ham quemaron el lugar quemaron una portada de la iglesia de una abadía y en la puerta de la yglesia abia una ymagen de nuestra Señora de piedra de grandor de una muger y bestida con unas ropas de raso blanco y como se quemó todo el portal y la madera del y las puertas donde estaba la ymagen y caio sobre ella mucha madera encendida quiso nuestro Señor que ni el fuego aunque fue muy grande quemase la ropa que la ymagen de nuestra Señora tenia encima ni en su rostro ni del Jesus hiciese ninguna macula sino hacerse como unas beguigas pardillas muy pequeñas sin afear el rostro bisto este milagro los españoles le tomaron mucha debocion y así el maeso de campo Nabarrete de allí adelante le hizo tener guardia de día y de noche de españoles por amor (sic) de los alemanes que heran enemigos de ymagenes y un día unos alemanes llegaron a ber la ymagen y uno dellos le dio con el hierro de un benabolo por la frente y abiendole dado con toda furia con el hierro no le hiço sino una señalica blanca que a duras penas se conoce los españoles que lo bieron que estaban de guardia le dieron seis cuchilladas y el maeso de campo quiso castigar los soldados porque no abian tenido cuidado de la guarda y muerto los alemanes digo esto porque a todos es notorio ber que todo se quemase y la ropa desta ymagen no". G. ANTOLÍN, "Una relación inédita". pp. 341-342. "Es Han de sitio aparejado para hazer una plaça inespugnable, y entrada la mas comoda para Francia, es el sitio llano, y descubiert, sin padrastro, de un lado tiene la ribera de Soma, de otro unas lagunas que se estienden mas de quinientos passos, y tiene un castillo de buena apariencia, en forma quadrada con quatro baluartes, y una gruessa torre quadrada, y maciça que seruia de plataforma". A. DE HERRERA, *Primera Parte de la Historia general del mundo*, p. 304. "Es Ham ciudad en la ribera del Soma en sitio apto para toda fortificación, llano, descubiert, sin padrastro, rodeado por un lado contrario al del Soma de lagunas de más de ciento y cincuenta pasos de diámetro, su castillo de buena apariencia con cuatro baluartes y una gruesa torre cuadrada. El gobernador, viendo el campo enemigo tomar puesto, quemó el burgo y le quitó el alojamiento". L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II*, I, p. 148.

²⁹ El grabado es una prueba avanzada con dos textos pegados, uno en neerlandés y el otro en latín, sito en el atlas facticio Hist. Geogr. 169, fº 76, Sign. 13925 de la Biblioteca Waldburg-Wolfegg und Waldsee en el Castillo Wolfegg en Württemberg. M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 195. Publica los textos.

³⁰ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 184.

³¹ "Hoy 23 de setiembre fue nuestra caballería a hacer escolta a los carros que iban de forraje, de lo cual hay más abundancia en este campo que en San Quintín hubo, y yendo a forraje por Francia la vuelta de mediodía vieron un lugar muy bueno que será cuatro leguas de San Quintín. La caballería se fue derecho a él, el cual se llama Noyon, y es muy estremado lugar, y cabeza de obispado, y será de 3000 vecinos, todo lleno de huertas y fuentes, y el mejor término de viñas y tierras que se ha visto; y así por esto como por haber iglesia catedral, era lugar muy rico. Como nuestra caballería

llegaron a él, hallaron que toda la gente se había huído. Entraron en el lugar y saquearon lo que hallaron, aunque poco, porque todo lo habían retirado la vuelta de Francia. ... Volviose nuestra caballería, y dieron noticia desto a S. M. En veinte y seis deste vino nueva a S. M. que se habían metido dentro del dicho Noyon dos mil franceses infantes y seiscientos caballos. Luego en veinte y siete del mismo a media noche salió el Duque de Saboya con seis mil caballos y el tercio de Navarrete, y con cinco piezas de artillería de batir, y al amanecer a 28 estaba en el dicho Noyon y no halló un solo hombre dentro, que ya los franceses tuvieron nueva de como nuestra gente iba a desbaratarlos, y se habían ido. Entró dentro nuestra caballería y hallaron preparamentos para querer fortificar la tierra. Mandó el Duque de Saboya que porque otra vez no se metiesen franceses en ella y la fortificasen, que sería hacer gran daño a Han, por tener enemigos tan cerca, que se quemase todo el lugar: lo cual se hizo, y fue quemado de manera que no quedó casa ninguna que no fuese quemada, y así dejaron todo el lugar asolado y raso". "Batalla de San Quintín", pp. 534-535. "A los 21 fueron la caballería española y 2000 caballos alemanes con 4000 infantes sobre una billa que se dice Noyon seis leguas de Ham y quando llegaron hera salida la gente y entraron hallose en ella infinito pan y vino porque hera uno de los mejores lugares y mejores hedificios de Francia y de mas y mejores yglesia y por no ser fuerte se bolbio la gente sin hacerle daño y a los 28 fue alla el Duque con 6000 caballos alemanes y la caballería española y los dos tercios españoles porque se tenia noticia que habia dentro tres estandartes de hombres darmas y ocho banderas los quales fueron abisados porque nunca se hace en nuestro campo cosa con secreto y así aquella noche se fueron los que estaban dentro y así quando llego el Duque con la gente que hera al amanecer hallo abiertas las puertas y así se estuvo tres o quatro horas y por no ser fuerte acordo que se quemase y así se le puso fuego por dos o tres partes hizo lastima bella arder y a mi special por ser tan gran tierra y de tan buenas yglesias y hedificios ser la tierra que mas frutos cogia specialmente de vino en toda Francia". G. ANTOLIN, "Una relación inédita", p. 339.

³² M. DALL'ACQUA, "Un bastone di comando. Vita di Ferrante Gonzaga, generale e principe", en G. BARBIERI, L. OLIVATO (a cura di), *Ferrante Gonzaga un Principe del Rinascimento*, Parma, 2007, pp. 29-36.

³³ "Carta de Felipe II al Emperador Fernando, Bruselas, 19 enero 1558", y en ella, "Relación del suceso de Calés", *CODOIN*, 2, 1843, pp. 513-518. A. DE HERRERA, *Primera Parte de la Historia general del mundo*, pp. 321-326, L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II*, I, pp. 155-158. F. DE RABUTIN, "Commentaires des dernières guerres en la Gaule Belgique". pp. 725-730. G. DE SAULX, "Mémoires de tres-noble et tres-illustre Gaspard de Saulx, Seigneur de Tavannes, Mareschal de France, Admiral des mers de Levant, Gouverneur de Provence, Conseiller du Roy, et Capitaine de cent hommes d'armes", en J. F. MICHAUD, J. J. F. POUJOLAT, *Nouvelle Collection des Mémoires*, pp. 213-214. LA CHASTRE, "Mémoire du voyage de M. le Duc de Guise en Italie, son retour, la prise de Callais et de Thionville; 1556 et 1557, par de La Chastre", en J. F. MICHAUD, J. J. F. POUJOLAT, *Nouvelle Collection des Mémoires*, pp. 593-594.

³⁴ Hay cuatro grabados de la toma de Calais en excelente estado de conservación en B.P.R.M. Map. 438-70; Map. 454-77; Map. 455-20 y Map. 468-118. El grabado, arriba, en el centro, tiene su identificación en mayúsculas, CHALES; tiene señalados tres puntos de orientación: a la izquierda Ponente, a la derecha Leuante, abajo Mezzodi; arriba, en el centro va escrito Ingilterra Douure (Dover), lo demás son letras mayúsculas indicativas, que remiten a las explicaciones de las dos cartelas que están abajo, a izquierda y derecha del grabado, que dicen: la de la izquierda, Il uero ritratto de Cales preso a Inglesi del Re Cristianissimo l'Anno ·M·D·LVIII· le lettere maiuscole te dimostrano l' luochi piu importanti A. Canale doue entra la marina con quale potendosi aprire et serrare, si pole annegare ogni cosa intorno della terra. B. Fortezza Vechia. C. Torrione innanti la fortezza. D. Fossi. E. Fossi dopii. F. Strada tra i fossi

el' Borgho. G. Casa che drieto riescono sul' mare, doue è una Palifficata. H. Bocca del Porto. La de la derecha, I. Torre sopra la Bocca del Porto chiamata torre de Vichelan fu primª pigliata adi pª Gennª. K. Porta che ua uerso Bologna. L. Costa del mare che ua uerso Bologna. M. Porta di Terra la qual fa il Porto et come el Mare è grosso la copre tutta, et si chiama le ghunes. N. Ponte lontano una miglia della Citta per il qual si passa per andare a Bologna et chiama ponte de Nulletnomenbrick. O. Via che ua uerso Grauellina. P. Palifficata fatte per Conseruare l porto. En el grabado hay tres letras más: Q, R y S, que señalan tres edificios de envergadura dentro de la ciudad, y cuya identificación no está señalada en los recuadros. La Q parece ser la Tour du Guet o Torre del Acecho. La S debe señalar el gran templo de Notre Dame.

³⁵ G. BALLINO, *De' disegni delle piu illustri città, & fortezze del mondo Parte I; la quale ne contiene cinquanta: Con una breue historia delle origini, et accidenti loro, secondo l'ordine de' tempi; raccolta da M. Giulio Ballino. Venetiis, MDLXIX, Bolognini Zalterii Typis, et Formis; Cum priuilegio. B.S.L.E. 41-V-36; B.P.R.M. IX-5828.*

³⁶ A. DE HERRERA, *Primera Parte de la Historia general del mundo*, pp. 326-327. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II*, I, p. 158. F. DE RABUTIN, "Commentaires des dernières guerres en la Gaule Belgique". pp. 730-733.

³⁷ Hay tres grabados de la toma de Guines en B.P.R.M. Map. 438-71, Map. 455-24 y Map. 464-120, el primero sin lugar, ni fecha, pero los dos últimos localizados y datados: Romae M·DLVIII. El grabado tiene su nombre identificativo en una cartela, arriba, en el centro, donde pone GVINES; está orientado: arriba Tramontana; en el medio, a la izquierda, Ponente; a la derecha Leuante; abajo, en el centro, Mezzodi. Dentro del grabado va escrito, arriba a la izquierda Ponto de nuler Hames; arriba, a la derecha, Ardres; en el resto del grabado hay letras mayúsculas, que se identifican en la cartela de la derecha. En dicha cartela va el siguiente texto: RITRATTO DELLA FORTEZZA di Ghines, presa per forza dallo essercito del Re Christianissimo. Nel quale mediante lettere corrispondenti, breuemente si mostrano le cose piu importanti, et degne d'esser sapute, tanto della Fortezza, quanto dello Essercito Francese et suoi fatti. Et prima dimostra la lettera A Il Castel vecchio, quale ha i fossi intorno intorno, pieni d'acqua. B Il Baluardo della Cuua. C Il Baluardo grande, presso con l'assalto da i Francesi. D La Porta, per la quale si va fuori alla campagna. E La Piazza d'intorno al Castel vecchio, attorno la quale sono gli anditi voti con le balestriere da stioppi. F La Porta, donde s'esce per entrare nella Città. G La Porta, che va verso Ardres. H La Porta che va verso Hames. I Fossi, larghi 66 piedi, et alti 6. K Bateria grande di 30 cannoni. L Il Baluardo battuto con 10 cannoni, et preso con l'assalto da i Tedeschi. M. Un'altro Baluardo, battuto similmente con 10 cannoni, doue i Suizzeri andarno a dar l'assalto. N. La Munitione dell' Artiglieria. O Il Campo de i Francesi. P L'Hosteria. Q Il Campo de i Tedeschi. R Il Campo de i Suizzeri. S Monsignor Destree General dell' Artiglieria. T Monsignor di Nemours. V Monsignor il Marescalco Strozzi. X Monsignor il Marchese d'Albeuf. Y Monsignor di Ghisa Colonello del Campo. Z. Monsignor d'Omalle. Formis Romae M·D·LVIII.

³⁸ G. BALLINO, *De' disegni delle piu illustri città, & fortezze del mondo*.

³⁹ *Avisi particolari del assedio et presa di Theonville. Con la morte del S. Pietro Strozzi, & tutte le Fattioni, Batterie, & Assalti fatti, di giorno, in giorno in detta Impresa. Con le Capitulationi, con lequali detta Theonville, si rese a Sua Maiestà Christianissima. Con la descrizione di detto Theonville*. Stampata in Roma, con licentia di superiori. B.S.L.E. M10-II-18. El opúscula carece de fecha y de número de páginas. Al principio va un grabado de la ciudad de Thionville y el modo en que la cercó el Duque de Guise. A. DE HERRERA, *Primera Parte de la Historia general del mundo*, p. 337. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II*, I, p. 163. M. L. TORFS, *Campagnes de Charles-Quint et de Philippe II*, p. 90. F. DE RABUTIN, "Commentaires des dernières guerres en la Gaule Belgique". pp. 739-745. LA CHASTRE, "Mémoire du voyage de M. le Duc de Guise", p. 594.

- ⁴⁰ B.P.R.M. Map. 438-78. Es un grabado calcográfico hecho por un italiano, en la parte alta lleva escrito IL VERO DESEGNO DE THIONVILLE 1558 Mosel f. S. eustas Pradi Porta dela citta le chiuse Tedeschi Roche mar Strada de messe
- ⁴¹ En la B.P.R.M. Map. 454-79 y Map. 464-125 se conservan dos grabados en perfecto estado de la conquista de Thionville. Dentro de la imagen aparecen los puntos cardinales SEPTENTRIO ORIENS OCCIDENS MERIDIES, así como el nombre de la ciudad THIONVILLE y las siguientes leyendas MOSELLES-FL S-EVSTAS ESCLVSE Ex hac parte Galli Thionuillam expugnarunt Di qui fu presa Nicolaus Beatrizet Lotoringus Incidit: et formis. Abajo, a la izquierda, en una cartela, va el siguiente texto: Vera Thiumuillae' effigies sum, reddita docti Artificis manibus, quam Galli tenes. Dum tamen expugnor, cecidit fortissimus ille Stroza Italûm Petrus gloria summa ducum. Anno Domini M·D·LVIII· Die 22·Junii.
- ⁴² S. MÜNSTER, F. DE BELLEFOREST, *La Cosmographie universelle de tout le Monde. En la quelle, suiuant les auteurs plus dignes de foy, sont au vray descriptes toutes les parties habitables, & non habitables de la Terre, & de la Mer, leus assiettes & choses qu'elles produisent: puis la description & peinture Topographique des regions, la difference de l'air de chacun pays, d'où aduiuent la diuersité tant de la complexion des hommes que des figures de bestes brutes. Et encore l'origine, noms ou appellations tant modernes qu'anciennes, & description de plusieurs villes, citez & Isles, avec leurs plantz, & pourtraictz, & sur tout de la France, non encore iusques à present veus ny imprimez. S'y voyent aussi d'auantage, les origines, accroissemens, & changemens des Monarchies, Empires, Toyaumes, Estatz, & Républiques: ensemble les moeurs, façons de viure, loix, coutumes, & religion de tous les peuples, & nations du monde: & la succession des Papes, Cardinaux, Archeuesques, & Euesques, chacu en leur Diocese, tant anciens que modernes: Avec plusieurs autres choses, le sommaire desquelles se void en la page suiuate.* Auteur en partie Munsteri, mais beaucoup plus augmentée, ornée et enrichie, par Francois de Belle-Forest, Comingeois, tant de ses recherches, comme de l'aide de plusieurs memoires enuoyez de diuerses Villes de France, par hommes amateurs de l'histoire et de leur patrie. Avec trois Tables, l'une des plantz, & pourtraictz des Isles, & de Villes. La seconde, des tiltres & chapitres. Et la troisieme, de tous les noms propres, & des matieres comprises en tout l'oeuvre. A Paris Chez Michel Sonnius, rue S. Iaques, à l'escu de Basle. M. D. LXXV. Avec Privilège du Roy, et de la Cour. *La Cosmographie Universelle de tout le Monde. Second volume du premier Tome. Contenant les autres pays des Gaules, non compris sous la Couronne de France, avec plusieurs autres Prouinces.* Recueilly tant par Sebastien Munster par Francoys de Belle-Forest, Comingeois. A Paris, Chez Michel Sonnius, rue S. Iaques, à l'escu de Basle. M. D. LXXV. Avec Privilège du Roy, & de la Cour. B.S.L.E. 15-I-5 y 6.
- ⁴³ F. DE RABUTIN, "Commentaires des dernières guerres en la Gaule Belgique". pp. 745-747.
- ⁴⁴ *Il vero et ultimo aviso del successo della rotta del Campo Francese nella Fiandra, alla fiumara de Grauelin, Con la presa de Monsignor di Thermes, & altri Baroni. Con il numero della gente presa e morta. Tradotta fedelmente, da una lettera venuta della Corte della Maesta de Filippo Re di Spagna, Mandata all'Illustriss. S. Don Diego de Couos, Comendador maggior de Leon, & Delantado de Cazorla, & Marchese de Camarassa.* Con licenza de Superiori. s.l. s.a. El aviso está datado en Bruselas a 17 de julio de 1558. B.S.L.E. M10-II-18.
- ⁴⁵ *Coppia de una littera del Duca di Savoia, al Duca di Sessa, dela Rotta data a Francesi sotto a Grauelin, con il numero de le genti morti, e prigioni.* s.l. s.a. Al final va un grabado con la batalla y cuatro empresas. B.S.L.E. M10-II-18. A. DE HERRERA, *Primera Parte de la Historia general del mundo*, pp. 337-339. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II*, I, pp. 164-166. M. L. TORRES, *Campagnes de Charles-Quint et de Philippe II*, pp. 90-92. LA CHASTRE, "Mémoire du voyage de M. le Duc de Guise", pp. 594-595. F. DE RABUTIN, "Commentaires des dernières guerres en la Gaule Belgique". pp. 747-749.
- ⁴⁶ B.P.R.M. Map. 438-72, Map. 454-78, Map. 455-25, Map 464-122. Son cuatro ejemplares en perfecto estado de conservación, están orientados, SEPTENTRIO MERIDIES OCCIDENS ORIENS y en la imagen hay múltiples nomenclaturas con letras diferentes, MARE OCEANE Naui di Inghileci CALES Tonepck Caualli Ligieri Spagnoli GRAVELINGHE DVNKERCKE de moer Valoni Conte d' Egmont BORBORCH Caualli ligieri Spagnoli li villani CASSEL Huomini d' armi Pistoglieri Tedeschi Campo di francesi HONSCOTE li villani S. WI. BERGHE. Abajo, a la derecha, en una cartela, va el siguiente texto: Eccoui amantissimi lectori il uero sito della Bataglia data nel Anno 1558. a di 13 di luglio intorno a Grauellina infra l' Campo de Philippo Re di Spagna, et di Inghilterra etc et Henrico Re di Francia; nella quale resto co' grandissima uictoria quello del Re Philippo, mediante prima l' aiuto de Dio, et poi la uirtù e' prudenza del Conte de Egmont et altri ualorossissimi signori. Onde son remasti prigioni Il S. di Termes General Gouvern. de Cales e' Maerscial de Francia. Il figliuolo del' Admiral Hannibault. Il S. de Moruillers Gouvern. d' Abeuille. Il S. de Sennepont Gouvern. d' Bologna. Il S. de Chaulne Gouvern. de Corbie. Il S. de Villebon Preuost de Paris. Et molti altri et persa tutta li artiglieria et monitione e' le bagagli
- ⁴⁷ "Batalla de San Quintín", *CODOIN*, IX, p. 509. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II*, I, p. 140.
- ⁴⁸ A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Noticias sobre Felipe II y las artes", en J. MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica. Tomo IV*, V. PINTO CRESPO (coord.), *Literatura, Cultura y Arte*, Madrid, 1999, pp. 28-29.
- ⁴⁹ A. PÉREZ DE TUDELA, "Antonio Moro, Retrato de Felipe II en la jornada de San Quintín 1560", en M. FALOMIR (ed.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, 2008, pp. 396-397.
- ⁵⁰ J. ZARCO CUEVAS, "Inventario de las alhajas, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el Rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Año de 1571 a 1598", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 96, 1930, pp. 545-668; 97, 1930, pp. 35-144. Se publicó también como libro con el título *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598)*, Madrid, 1930.
- ⁵¹ A. PÉREZ DE TUDELA, "Un retrato del Cardenal Granvela en la colección del Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, 160, 2004, p. 40. La cédula de paso otorgada a Antonio Moro para retornar desde España a Flandes, se firmó en Madrid el 14 de octubre de 1561, y tenía una validez de tres meses.
- ⁵² V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Edición. prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979. F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990. K. VAN MANDER, *Le Livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, Introduction et notes par Veronique Gerard-Powell; la traducción francesa del texto neerlandés es la de Henri Hymans, París, 2001. La vida de Antonio Moro está en el tomo I, pp. 169-173. Joachim von Sandrart será conocido en España a partir de la edición latina de su obra de larguísimo título aparecida en alemán en tres tomos (1675-1679, y que, abreviado, es *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nuremberg y Frankfurt, 1683; en el Tomo segundo se encuentra la biografía de Antonio Moro, que sigue al pie de la letra la del flamenco. Del texto latino de Sandrart, al que cita eruditamente, saca Antonio Palomino su biografía, y que es una traducción al español del texto del alemán. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947; la vida de Antonio Moro en pp. 778-780.
- ⁵³ J. M. SERRERA (com.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, 1990, pp. 130-131. A. JORDAN, *Retrato de Corte em Portugal. O legado de Antonio Moro (1552-1572)*, Lisboa, 1994, pp. 96-97. *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, p. 311. B. BASSEGODA, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet*

- (1809), Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2002. p. 296. WOODALL, *Antonis Mor. Art and Authority*, Zwoller, 2008, pp. 339-367. M. FALOMIR, "El retrato de corte", en M. FALOMIR (ed.), *El retrato del Renacimiento*, pp. 121-122.
- ⁵⁴ Las cintas rojas, ya como bandas, ya como puras cintas que se colocaban en brazos, pecho y capas, junto con la cruz de San Andrés roja, eran los símbolos que identificaban a los ejércitos de los Austria españoles; las diferentes naciones que lo formaban tenían por denominador común esos símbolos. La inmediatez del mundo castrense se refleja perfectamente en este detalle del cuadro. Obviamente, la copia del mismo hecha por Alonso Sánchez Coello en 1566, Viena Kunsthistorisches Museum, mantiene esta característica; no obstante en retratos posteriores del Rey vestido de militar, como el del mismo Sánchez Coello de hacia 1570, Glasgow Pollok House, la cinta roja desaparece. Una liga roja similar a la de Moro luce el Príncipe don Carlos en su brazo derecho en el retrato que le hiciera Cristóbal de Morales vestido de militar hacia 1565 en las Descalzas Reales de Madrid. Hacia 1595 el Quinto Duque del Infantado se retrató de militar por un discípulo de Sánchez Coello, y en su brazo derecho lleva la consabida liga roja de soldado del Rey Católico.
- ⁵⁵ F. DE GUEVARA, *Comentarios de la Pintura*, Madrid, 1788, p. 3. A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Noticias sobre Felipe II y las artes", pp. 26-27.
- ⁵⁶ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, pp. 37-39.
- ⁵⁷ Sobre estos particulares véase las notas 7 y 8 de este estudio.
- ⁵⁸ G. ARGOTE DE MOLINA, *Nobleza del Andaluzia*, Sevilla, 1588, f.º 6. B.S.L.E. 41-I-13, este ejemplar tiene la portada e ilustraciones coloreadas a mano. Otro ejemplar sin colorear en B.P.R.M. V-1090 y en la Biblioteca Zabálburu (B.Z.) 26-90; este ejemplar tiene la portada recortada y vuelta a pegar y le falta el f.º 348, el cual ha sido restituido de forma manuscrita. El libro fue reeditado por Manuel Muñoz Garnica, Jaén, 1866, B.P.R.M. V-935; hay edición más reciente, Jaén, 1991.
- ⁵⁹ G. MARTÍNEZ LEIVA, A. RODRIGUEZ REBOLLO, *Quadros y otras cosas que tiene su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, Madrid, 2007, pp. 47, 72 y 77.
- ⁶⁰ G. ARGOTE DE MOLINA, *Libro de la montería que mando escrevir el Muy Alto y Muy Poderoso Rey Don Alonso de Castilla, y de Leon, Ultimo deste nombre*, Sevilla, 1582. B.S.L.E. 14-I-27, B.P.R.M. I-C-10, B.P.R.M. I-C-11.
- ⁶¹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, "El primer inventario del Palacio de El Pardo (1564)", *A.E.A.A.* 28, 1934, p. 71, IDEM, *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, 1944, p. 67. M. KUSCHE, "La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica", *A.E.A.* 255, 1991, pp. 261-283.
- ⁶² M. A. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Real Sitio de Valsain*, Madrid, 1992, pp. 92-98.
- ⁶³ *ibidem*, pp. 94-95. Entrose en la galería de los espejos en la qual se hallaron nueve lienços que son los siguientes guarnescidos de madera dorado de oro y negro. Un lienço de la casa de gaspar de duche. Otro lienço de loayna. Otro lienço de bruseles. Otro lienço de bolduque. Otro lienço de anberes. Otro lienço de ypre. Otro lienço de bruja. Otro lienço de gante. Otro lienço questa ençima de la puerta de la galería en la entrada ques casa de plazer los quales se entrego a la suso dha e se dio por entregado dellos.
- ⁶⁴ F. MARIAS, "Valsain", en R. L. KAGAN (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro*. pp. 119-122.
- ⁶⁵ M. A. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Real Sitio de Valsain*, p. 94. Lienços en la galería de san quintín questa sobre la puerta de palacio. En la qual se hallaron treze lienços guarnescidos de madera dorada e negra que son los siguientes. El uno la batalla de san quintín. Otro es de san quintín. Otro satelet. Otro del camino de hanyen. Otro de la çudad de hayn. Otro de gravelingue. Otro de orliens. Otro lienço questa en la dha galería ques un villaje que se hazia una fiesta en el y otras cosas. Otro lienço de helias. Otro lienço ques quando llamo nro señor a san pedro que saliese de la nave. Otro lienço ques del apocalise. Otro segundo lienço ques quando Xpto nro señor llamo a san pedro. Otro de Jaco y rrachel y este va un poco rroto.
- ⁶⁶ A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Espejo de hazañas: la Historia en El Escorial de Felipe II", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, pp. 197-206.
- ⁶⁷ Esa es la opinión de J. BROWN, *La Sala de Batallas de El Escorial. La obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca, 1998, al cual han seguido todos los demás estudiosos posteriormente, como puede constatarse en los diversos y numerosos catálogos de las exposiciones conmemorativas del centenario de 1598 a la muerte de Felipe II, a los que hay que sumar la citada Montserrat Galera i Monegal y C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, "Artisti genovesi nella pittura decorativa del monasterio di san Lorenzo all'Escorial", en P. BOCCARDO, J. L. COLOMER, C. DI FABIO, *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milán, 2002, pp. 138-143. IDEM, "Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Frescos y pinturas", en B. J. GARCÍA GARCÍA (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, 2006, pp. 148-152.
- ⁶⁸ V. POLERÓ Y TOLEDO, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, entre los que se comprende los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda*, Madrid, 1857, pp. 118-119.
- ⁶⁹ P. BEROQUI, "Apuntes para la historia del Museo del Prado", *B.S.E.E.* XXXVIII, 1930, p. 114, sobre el inventario de Bartolomé Carducho. J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, 1898-1901, p. 617, con el memorial de Francisco de Praves y las obras que llevó desde Valladolid a Madrid. Para C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, "Las series de batallas", pp. 148-152, los cuadros de Valsain pasarían a Valladolid y de allí al Buen Retiro de Madrid, para acabar en el siglo XIX en el Monasterio del Escorial. Eso sí, todos ellos obras de Rodrigo de Holanda.
- ⁷⁰ El cuadro está en muy mal estado, y buena parte de las inscripciones se han perdido, algunas están restituidas y otras incompletas. La de la cartela, debajo del escudo real, dice así:
CELLEBRIS·ILLA·ET·MEMORABILIS·AB·INCLYTO·HISP·REGE·PHILIPPO·?·
CAROLI·RO·IMP·MAX·FIL·(?)·PROPE·DIVI·QVINTINI·(?)·N·(?)·ERO·MADVOR·
OPPIDVM·DE·GALLIS·PARA·SISS·INSTRVCTISSIMO·HOSTIVM·FUSO·FVGATGO·
EXERCITV·ET·IN·GENT·EDITA·SRAGE·OMNI·FERE·GALLICAE·NOBILITATIS·
¿FLORE? / VEL·CALSO·(?)·VEL·CAPTO·IPSO· ETIAM·DVCE·CONTESTABLE· /
ILLO·FAMOSO·INNUMERISO·MILITARIB·SIGNIS·AC·TO []·CO·APPARATV·
IPOTES·[T]·ATE·REDACT·III·ID·AVG·D·A·R [TY]·TIRIS· FESTO·ET· SOLEMNI·
DIE·ANNO·SALVTIS []·VII.
Lo que he logrado descifrar de ella es lo siguiente: "Aquella célebre y memorable victoria del ínclito Felipe rey de los españoles hijo del emperador máximo romano Carlos V junto a San Quintín ciudad de lo franceses fortificada y rodeada de agua contra un numerosísimo y bien ordenado ejército de enemigos vencido y puesto en fuga y con ingentes miembros de la nobleza francesa caídos o capturados, también el mismo general famoso condestable con innumerables insignias militares y ... 4 idus de agosto ... solemne día año de salvación [15]7?". Dentro de las diferentes partes del cuadro aparecen dos tipos de inscripciones: unas de capitales romanas y otras minúsculas góticas. Las capitales romanas dicen así: S QVINTIN, SECOURS DES FRA[N?]SOYS (socorro de los franceses), LA RETRAITE·DE·FRAN (retirada de los franceses), LA BATAILLE (la batalla). Las inscripciones en minúsculas están muy deterioradas y algunas perdidas o casi; son muy curiosas porque registran el número de efectivos; de izquierda a derecha he logrado descifrar las siguientes: []omeliens (¿Homblières?), La premier Escaramuche (La primera escaramuza), Abadia, Les vingi(?), []900 ch (900 caballos), [] , le D·Ernst 400 ch (el Duque Ernesto 400 caballos), Egmont 900 ch (Egmont 900 caballos), M C. Carzeres (Maestre de Campo Cáceres), Suendy (Schwendi), D·De Sauoye 15[0?] ch (Duque de Saboya 15[0?] caballos), G·Van·Hoftt, Con. de Hornes 500(?) 800(?) ch (Condede Honr 500(?) 800(?) caballos), Berrelborch, Ha []fort, M·C·Nauerette (Maestre de Campo Navarrete), Mansfelt 400 ch (Mansfeld 400 caballos), Lartilleries françois (La artillería francesa), Lartilleria des françois (?) (la artillería francesa), Les secours

de Nauarete (Los socorros de Navarrete, Les passaiges des pietons (el paso de la infantería), Barlaymont, D [], Mansfelt (Mansfeld), Egmont, Szuartzburg (Schwarzenburg), C-de Hornes (Conde de Horn), La Bande du D-De Sauoye (La Banda del Duque de Saboya, Scamb[]nrg, La Bande du D-De []noye, Con-Degmont (Conde de Egmont), Con M[], Le D Ernch de Brunzuizh (El Duque Ernesto de Brunswick), Con de Honrs (Conde de Horn), Le D- Ernst (El Duque Ernesto), Suendy (Schwendi), Hatstat, Nauarete (Navarrete), Con-de-bars[] (Conde de Bars[]), La Some (Río Somme), La Fera (La Fère). En la esquina inferior izquierda hay tres números de catálogo: uno rojo perdido, un segundo que pone 755, y un tercero que es el 489, y que corresponde al catálogo de Poleró.

⁷¹ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 190. SP.8. El texto es inexacto.

⁷² M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 190. SP.5.

⁷³ HOD·ORDINE·PHILIP·HISP·REX·CAESO·FVSOQ·PAVLO ANTE SVPERRO·GALLR·EXERCITV·AC·D·QVINTINI·OPPIDO·EXPVGNATO·ET·DIREP·INSTRUTAEACE·VICTRICB·COPIIS”HOSTILL·IN·SOLO·PROGREDIENS·V·IDVS·SEPTEMB·AD·HANVM·VEROMANDVUOR·OPPIDVM·CASTRA·FECIT·CVIVS·BIDVO·POST·ART·NATURA·ET·OPERE·FIRMOQ·PRAESIDIO·MVNITISS·CVM·OPPIDVM·IPSORVM·ET·HOSTIVM·INCENDIO·TOTV·CONFLAFRASSET·DELECTA·TORNENTIS·LATIS·MAGNA·MVRORVM·PARTE DEDITIONE·IN·POTESTATEM·REDEAT·ANNO·SALVTIS·M·D·LVII·

El significado del texto, aproximadamente, es el siguiente: “Con este orden el ejército de Felipe, rey de los españoles, roto y disperso un poco antes el ejército francés y conquistada la plaza fuerte de San Quintín, y de inmediato proveída, vencidos múltiples enemigos, avanza en solitario a los 5 idus de septiembre hacia la plaza fuerte de Ham. Hizo campamento y en dos días, con arte, trabajo y firmeza, estableció un presidio bien abastecido, cuando la plaza fuerte fue completamente incendiada por los mismos enemigos, aplicadas las máquinas de guerra contra los muros, la mayor parte eligió rendirse a la voluntad real. Año de la salud de 1557”.

⁷⁴ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, pp. 143 y 188 SP.2.

⁷⁵ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 190 SP.7. El texto está equivocado, Gravelinas no fue conquistada, ni se rindió en julio de 1558. Los mismos errores se aprecián en la ficha catalográfica del dibujo del álbum *Cartes et sièges au XVIe siècle* de la Biblioteca Real Alberto I de Bruselas, *ibidem*, p. 185.

⁷⁶ DEVICTO·AD·GRAVELINGAM·GALICO·EXERCITV·CVM·HOSTES·RELIQVVS·COPIIS·RELICTA·MOSELLA·PROGRESSI·APVD·AMBIANOS·CASTRI·MVNITISS·S·VBSTITISENT·PHILIPPVS·II·REX·HISP·PROPE DORLENCIVM·HOSTILI·IN·AGRO·SEILLIS·OPPONENS·HOC·ORDINE·CASTRA·HABVIT·HOSTILES·IN·CVRSVS·A·SVIS·ARCENS·FINIBVS·ANNO·M·D·LVIII·

La traducción, aproximadamente, dice así: “Vecido en Gravelinas el ejército francés, cuando los enemigos con abundantes restos, dejando el Mosela, fueron progresando hacia los ambianos y se detuvieron en campamentos fortificadísimos, Felipe II, rey de los españoles, se opone a ellos en el campo junto a la enemiga Doullens, tuvo el campamento de esta manera, conteniendo a sus enemigos hasta finales del año 1558”.

⁷⁷ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 189 SP.3. La explicación que se da del dibujo está equivocada.

⁷⁸ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 185.

⁷⁹ M. AGULLÓ Y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, p. 181.

⁸⁰ J. ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1932, pp. 83-88, 90-100, 159-160. A. BUSTAMANTE GARCÍA, “Espejo de hazañas...”, p. 203.

⁸¹ M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 184. El contenido de la ficha BR.12* está equivocado.

⁸² M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde*, p. 190. SP.5.

⁸³ “Batalla de San Quintín”, *CODOIN*, 9, Madrid, 1846, pp. 499 y 518.

“En medio del tejado de la iglesia, está un campanil el cual señorea todo el campo, del cual ni de la iglesia no tiran porque S. M. les ha enviado a decir a los de dentro que de allí no tiren so pena que les derrocará con el artillería la iglesia, que sería bien fácil de hacer porque está cerca de la muralla que está derrocada, la cual iglesia es tan nombrada en Francia, como la de Toledo en España, y por defuera parece bien suntuosa” ... “La iglesia mayor quedó libre del fuego, aunque llegó a las puertas; es muy grande y hermosa; era catedral. Tiene el suelo de mármol blanco y negro que hace labores, muy alta y arqueada de bóveda. Estanla limpiando más de doscientos gastadores, porque huele muy mal, y tanto que sin detrimento no se puede entrar en ella, porque está llena de inmundicias, a causa de que todo el tiempo que estuvieron cercados y se batía la villa, tuvo el almirante encerradas en ella más de dos mil mujeres, porque no desmayasen a la gente de guerra con sus lloros, y temor de lo que sucedió. El cuerpo de San Quintín que aquí estaba, de donde la villa tomó nombre, le hallaron desta manera: que abrieron una sepultura y le metieron dentro, y sobre él pusieron una tabla grande, y sobre ella dos muertos de los que había muerto nuestra artillería, y sobre ellos tierra: descubriolo un francés prisionero, que ayudó a hacer esto. Los tudescos e ingleses saquearon las cosas de la iglesia, que no dejaron sino el cuerpo della”.

⁸⁴ Especial relevancia tienen sobre estos particulares los trabajos de J. VANDER AUWERA, “La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la Guerra de los Ochenta Años (1568-1618-1648)” y de W. KLOEK, “Batallas en el mar. La pintura como memento”, ambos en B. J. GARCÍA GARCÍA (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, 2006, pp. 29-63 y 63-92, P. SIGMON, W. KLOEK, *Sea battles and naval heroes in the 17th-century Dutch Republic*, Amsterdam, 2007. Sobre el tema de la contemporaneidad de la representación de los hechos A. BUSTAMANTE GARCÍA, “La conquista del Peñón de Vélez de la Gomera en 1564”, en M. CABAÑAS BRAVO; A. LÓPEZ-YARTO LIZALDE; W. RINCÓN GARCÍA (Coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, 2008, pp. 169-177. IDEM, “De las guerras con Francia. Italia y San Quintín (I)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009, pp. 47-68. *idem*, “El asedio de Malta de 1565. Visión de la guerra desde la corte”, en J. MARTINEZ MILLAN, M. RIVERO RODRIGUEZ (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 2010, pp. 227-246.

Una aproximación al estudio del *taccuino* de los Tornés. Diseños y textos de la *Regola* de Vignola en el arte del Alto Aragón.

Natalia Juan García
Universidad de Zaragoza

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 85-110
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

Este trabajo estudia un libro de trazas de una familia de arquitectos originaria de Jaca (Huesca). Se trata de un manuscrito elaborado por algunos miembros de la saga Tornés que contiene interesantes alzados, secciones y plantas de edificios del Alto Aragón, así como numerosos diseños, apuntes, trazas, dibujos arquitectónicos y ejercicios de estilo. Los setenta y un folios de los que se compone este manuscrito permiten establecer una clara vinculación con la tratadística arquitectónica de su época, especialmente con el tratado de Giacomo Barozzi di Vignola titulado la *Regola delli cinque ordini d'architettura* publicado en 1562 del que estos arquitectos copiaron veinticuatro láminas en el *taccuino* que estudiamos.

PALABRAS CLAVE

Tornés, Jaca, diseños, manuscrito, tratados, arquitectura

ABSTRACT

This paper studies a book of traces of an architects' family originally from Jaca (Huesca). This is a manuscript prepared by some members of the Tornés' saga which contains interesting elevations, sections and building plans of the Alto Aragón, as well as numerous designs, sketches, plans, architectural drawings and stylish test. The seventy-one pages of this manuscript make it possible to establish a clear link with the architectural treatises of its time, especially with Giacomo Barozzi Vignola's *Regola delli cinque ordini d'architettura* published in 1562 from whom these architects copied twenty-four pages in the *taccuino* that are studying.

KEY WORDS

Tornés, Jaca, designs, manuscript, treatises, architecture

Presentación

Dibujar, proyectar o diseñar son actividades ligadas a quienes se dedican a hacer y a pensar arquitectura. Es propio de esta profesión que durante el proceso creativo se apunten abundantes ideas y se realicen un sinnúmero de dibujos arquitectónicos que, muchas veces, y por el mero hecho de no haber sido finalmente materializados, han caído en el olvido. Esto es especialmente notorio en el

caso de los diseños históricos. Por ello resultan muy atractivos hallazgos documentales como el libro de trazas perteneciente a la familia de arquitectos Tornés de Jaca (Huesca), que contiene interesantes trazas, apuntes y diseños, algunos de ellos copiados de importantes tratados de arquitectura. La reproducción de todas estas imágenes en un mismo manuscrito confirma que, efectivamente, en la Edad Moderna, los modelos arquitectónicos circulaban a través de libros impresos y láminas que

adquirían los profesionales para su formación. De esta moda participaron los Tornés, arquitectos aragoneses, quienes tenían diversos volúmenes de tratadística arquitectónica, entre ellos la *Regola* de Vignola. Sólo así se entiende que reprodujesen algunas de sus láminas en su libro de trazas, lo que dio lugar a la creación de un *taccuino*¹, esto es, un cuaderno de taller familiar cuyo estudio analizamos en este trabajo.

La *Regola* de Vignola: breves notas sobre un importante tratado de arquitectura

La influencia de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Giacomo Barozzi Vignola (1507-1573) en la tratadística moderna es, como se sabe, fundamental². Una aproximación inicial a determinadas cuestiones de esta obra teórica –especialmente las referidas a la fecha de su publicación y su posterior difusión– nos va a permitir entender mejor el *taccuino* elaborado por esta familia aragonesa y su relación con el tratado de Vignola. En este sentido hay que tener en cuenta el enorme éxito que tuvo este libro, considerado un hito de la cultura artística y arquitectónica de Occidente. Su difusión fue notable desde el mismo momento de su publicación, tal y como corroboran las numerosas ediciones posteriores que se hicieron³. Con toda la bibliografía que ha producido este tratado, no hay ninguna duda de la gran fortuna que ha tenido la *Regola*⁴. Sin embargo, es curioso comprobar que existen muchas complicaciones para datar cronológicamente la primera edición de este texto. La dificultad para concretar el año exacto radica en que, tal y como señala Christof Thoenes “un problema a sé è la mancanza di riferimenti cronologici assoluti. Infatti, sull'intestazione dell'*editio princeps* non è indicata la data di pubblicazione. Non è datato neanche il privilegio di stampa papale riprodotto sulla tavola successiva, che garantisce i diritti d'autore di Vignola 'per decennium a tempore impressionis dicti libri' (...) Soltanto sulla base di alcune lettere possiamo concludere che l'opera è in fase di lavorazione nel 1561”⁵.

El problema no es sólo poder concretar la fecha sino que, como apunta este mismo estudioso, también hay dificultades en otro tipo de datos pues, “non vengono nominati nè lo stampatore, nè il luogo di edizione. È verosimile che la *Regola* venga pubblicata privatamente a Roma dall'autore, forse in collaborazione con Antonio Labacco”⁶. De las cartas que cita Thoenes en su estudio (“sulla base di alcune lettere”) se hacen eco algunos autores, quienes se refieren a la *editio princeps princeps*⁷ de la *Regola* de la que señalan que “se puede deducir que en 1561 estaba en fase de elaboración y ya acabada en 1562 gracias a una carta (firmada por Vignola en Roma el 31 de agosto de 1561) que se ha conservado en el

Archivio di Stato Auditore delle Riformagioni de Florencia en la que Vignola se dirige a Giorgio Vasari para decirle cómo lleva de adelantado el texto que ha escrito ‘già assai tempo fa’”⁸.

Así, la historiografía considera 1562⁹ la fecha de su impresión, año en el que Vignola “gozaba entonces, cuando publicó su tratado, de un considerable prestigio como arquitecto”¹⁰. Tomando este año como el de la primera edición italiana¹¹ (a la que constantemente se le incluyeron añadidos en las siguientes reimpresiones¹²), hay que considerar el enorme éxito que tuvo desde ese mismo momento, el cual puede medirse en el elevado número de ediciones posteriores que tuvo la *Regola*¹³. Tal y como apunta Fernando Marías, en España se conocía la *Regola* en dos fechas tan tempranas como 1566, pues “en un inventario de libros del cartujo Fray Peré Aguiló, prior de la Cartuja de Escaladei (Serra de Montsant, Tarragona), aparecía el libro de Vignola”¹⁴, y 1569, cuando se encontró este tratado “entre los papeles dejados a la muerte por el arquitecto Giovanni Battista Castello ‘el Bergamasco’ (1509–1569) en el monasterio del Escorial, fábrica adonde quizá los habría ya llevado desde 1567”¹⁵. Así, antes del fallecimiento de Vignola (en 1573), su *Regola* ya se consultaba en nuestro país en su lengua de origen pues, de hecho, “se han conservado algunos ejemplares muy tempranos de su tratado, que testimonian a través de notas y añadidos, su empleo por parte de los arquitectos españoles de fines del siglo XVI y sobre todo del siglo XVII”¹⁶.

La primera versión de este tratado publicada en un idioma extranjero fue precisamente una española, que salió en Madrid en 1593¹⁷, a partir de la traducción de Giovanni Patrizio Cascesi conocido en España como Patricio Caxés o Cajés. Este italiano comenzó a traducir la *Regola* del toscano al castellano cuando vino a nuestro país en el año 1567¹⁸, trabajo que acabó mucho tiempo después, en 1587, aunque el tratado, en su versión traducida, no vio la luz hasta 1593¹⁹. La edición de la *Regola* por Cajés²⁰, que pudo realizarse gracias al impulso de Juan de Herrera²¹, se publicó con algunos errores lingüísticos en su traducción, principalmente por la dificultad a la hora de buscar una correspondencia en cuanto a los vocablos técnicos. Cajés redujo considerablemente el tamaño de las láminas del original de Vignola (aunque mantuvo la numeración de las mismas) y añadió trece más²². Además, modificó sustancialmente la portada diseñada por Vignola en 1562 “sustituyéndola por otra más próxima a la de *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio de 1570”²³.

A la impresión castellana de 1593 –de la que existe una edición facsímil con un interesante estudio introductorio²⁴– siguieron otras muchas, tal y como han estudiado varios autores²⁵, que vienen a corroborar la fortuna que tuvo este tratado. A las numerosas ediciones (fundamen-

talmente en su país de origen) y múltiples traducciones que tuvo la *Regola*²⁶ debemos sumar las que no llegaron a ver la luz y que, lamentablemente, quedaron inéditas. Entre éstas hay que añadir toda una suerte de cuadernos de talleres familiares que también recogieron la impronta de Vignola en manuscritos que no llegaron a publicarse. Este es el caso del libro de trazas de la familia de arquitectos Tornés, de quienes hemos encontrado un interesante *taccuino*. Éste fue subastado en la ya desaparecida Casa de Subastas Velázquez de Madrid, emplazada al principio de la calle homónima, donde previamente había sido entregado por un particular²⁷. Allí, mediante el derecho de tanteo ejercido por la administración pública, pasó a formar parte de los fondos documentales del Gobierno de Aragón. En la actualidad se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca²⁸, donde hemos podido estudiar este manuscrito que, debido al interés que tiene, creemos merece una profunda reflexión.

Los autores del *taccuino*

El manuscrito de los Tornés es el único documento de esta naturaleza localizado hasta ahora en Aragón y que, además, tiene la particularidad de haber sido realizado por profesionales aragoneses. Esta familia de arquitectos gozó durante la Edad Moderna de gran reconocimiento en el panorama sociocultural del Alto Aragón, donde distintas generaciones llevaron a cabo una intensa actividad profesional ligada al mundo del arte y la arquitectura. A pesar de la importancia de esta saga en la zona pirenaica, todavía resulta una gran desconocida puesto que tan apenas existen estudios sobre la misma²⁹.

Se han publicado noticias puntuales sobre determinadas figuras, aunque la escasa bibliografía que existe sobre algunos de sus miembros se refiere al apellido “Fornés o Torner”³⁰ e incluso a veces se ha escrito como “Lornés”³¹, siendo que el verdadero apellido es Tornés³². Este dato puede parecer anecdótico pero nos da una muestra del desconocimiento general que existe sobre estos profesionales. Hay que reconocer que la complejidad del estudio de esta familia proviene de diversas causas, entre las que destacamos dos. Por un lado la pérdida parcial o, incluso en ocasiones, total de las fuentes documentales en las que aparecen datos sobre los Tornés, nos referimos concretamente a los *Quinque Libri*³³. Por otro lado, tenemos la desventaja de la pervivencia de una arraigada costumbre de esta familia que se repite generación tras generación. A todos ellos, con el nacimiento de nuevos vástagos les gustaba reiterar los mismos nombres (a veces compuestos y otras veces no, pero provocan la misma confusión a la hora de identificarlos) lo que hace que se multipliquen las referencias. En muchas de las

noticias que tenemos tan sólo aparece el nombre y el primer apellido de la persona en cuestión y resulta difícil discernir de quién se trata, máxime cuando en numerosos casos no se ponen fechas.

De todos modos, a pesar de la complicada situación a la hora de estudiar a los miembros de esta familia hemos podido determinar los autores y dibujantes del *taccuino*. Se aprecian distintos tipos de caligrafía, por lo que deducimos que fue escrito por diferentes personas cuyas manos se perciben a veces en un mismo folio, como ocurre en el caso de los folios 16r, 16v, 17r y 17v en los que aparece la letra de Pedro Tornés y Joseph Antonio Tornés Lalana e incluso en el folio 17v escribe también Pedro Joseph Tornés Sarasa. Una circunstancia similar ocurre en el caso del folio 62r donde aparece la letra de Pedro Tornés y algunas anotaciones de Pedro Joseph Tornés Sarasa. En efecto, este manuscrito no lo escribió un único autor, sino diferentes miembros de esta saga de arquitectos. Éstos fueron posiblemente seis: el hermano de Antón Tornés Grasa, el mismo Antón Tornés Grasa, Pedro Tornés, Pedro Joseph Tornés Sarasa, Francisco Joseph Tornés y Joseph Antonio Tornés Lalana, cuyas firmas, nombres y dibujos aparecen recogidos a lo largo de las páginas del texto. En cualquier caso hay que advertir lo difícil que resulta determinar qué miembros de esta familia de arquitectos hicieron algunos de los dibujos porque muchos de ellos sólo están firmados por el apellido y resulta complicado fijar su autoría exacta.

En cuanto al primero de estos autores, el hermano de Antón Tornés Grasa hay que señalar que, lamentablemente, no conocemos su nombre (por eso nos referimos a él como “el hermano de”) porque el folio donde aparece su letra está roto justo delante de los apellidos, es decir, donde debería estar escrito, una circunstancia que ocurre con demasiada frecuencia a lo largo de las páginas del *taccuino*. Este miembro de la saga –como decimos de nombre desconocido– redacta en el folio 14v lo siguiente “antes de la una de la mañana [*desaparecido*] murió Anton Tornes mi hermano en Huesca que fue [*desaparecido*] las traças y dibujos de este libro”³⁴. De esta afirmación se coligen dos cuestiones: que el hermano de Antón Tornés Grasa escribió estas líneas y que, posiblemente, Antón Tornés Grasa fuese –como parecen indicar las palabras de su hermano– el autor de algunas de las trazas y dibujos del *taccuino*. Probablemente Antón Tornés Grasa fue el autor de los diseños de los cortes de cantería que aparecen en los folios 49r, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52r, 52v, 53r, 53v, 54r, 55r, 56r, 56v, 58r, 59r, 70r, 70v y 71r, así como la escritura que encontramos en el 24r donde aparece un diseño de Pedro Tornés y, en la parte inferior del folio (con otra tinta y con otra letra) la firma de Antón Tornés Grasa.

Además de estos dos, otro autor de los diseños y textos de este manuscrito fue Pedro Tornés, hijo de Antón

Tornés Grasa. Así lo deducimos de algunas frases como la que señala que “en el mes de octubre año 1683 murió Antón Tornés mi padre”³⁵ y cuando indica que en el “año 1682 lunes entre once y doce del día a 13 de julio murió Maria Paciencia Tornés mi hija en Jaca”³⁶. Referencias escritas en primera persona las encontramos en los folios que relatan cómo se produjo el incendio del monasterio medieval de San Juan de la Peña en la madrugada del 24 de febrero de 1675, donde Pedro Tornés explica que él, acompañado de algunas personas, fue a ayudar a la comunidad de religiosos a extinguir las llamas “detal modo que el lunes a las tres de la tarde que llego io Pedro Tornés con los moços”³⁷. En el folio 62 vuelto al hablar de una romería de rogativas en la que los fieles rezaban para que el agua de lluvia regase los campos señala que “fimos Pedro Tornés, Jiusepe Estallo, Jusepe Ruesta y Jusepe German fimos con tunicas negras y apies descalzos”³⁸. Pedro Tornés escribió y dibujó en el *taccuino* en los folios 7r, 7v, 8r, 9r, 10r, 11r, 11v, 12r, 13r, 15r, 15v, 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 21r, 21v, 22r, 23r, 24r³⁹, 25r, 26r, 26v, 27r, 28r, 29r, 30r, 31r, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 37r y 38r, 39r, 40r, 41r, 42r, 43r, 44r, 45r, 47r, 48r, 62r⁴⁰, 62v, 63r, 64r, 65r, 65v, 66r, 67r, 68r, 69r así como el fragmento de cortina y baluarte que aparece en el folio 69v. Además, hay que advertir que Pedro Tornés también escribió en los folios 16r, 16v, 17r y 17v, folio éste último donde también aparece la letra de dos de sus hijos: Pedro Joseph Tornés Sarasa (de su primer matrimonio) y Joseph Antonio Tornés Lalana (de su segundo matrimonio).

En efecto, uno de los hijos que Pedro Tornés tuvo en su primer matrimonio con María Sarasa, a la sazón, Pedro Joseph Tornés Sarasa (1669-1693) también escribió algunas palabras sueltas y su firma en el *taccuino*. Este miembro de la familia Tornés aparece siempre en la documentación como licenciado⁴¹ pues, al parecer, dejó su Jaca natal para trasladarse a estudiar a Huesca tres años de Artes y cuatro de Teología. En la capital oscense “leió oposición en la catreda (sic) de artes”⁴² y llegó a ser profesor de la Universidad de Huesca⁴³. Aunque falleció muy joven, a los 24 años, Pedro Joseph Tornés Sarasa escribió en el *taccuino* en el folio 17v donde se lee “Yo soy Pedro Joseph”⁴⁴, en el folio 45v aparece su firma y redactó dos líneas al final del folio 62r (donde también escribe su padre Pedro Tornés y su hermanastro Joseph Antonio Tornés Lalana) en el que especifica “Antonio mi primo reconquistó toda mi acienda. Lo escribió Pedro Joseph Tornés en Jacca”⁴⁵.

Otro miembro del que aparece su firma es Francisco Joseph Tornés cuya rúbrica la encontramos únicamente en el *taccuino* en el folio 45v⁴⁶. Por último, hay que citar como escritor y dibujante del *taccuino* a Joseph Antonio Tornés Lalana (nieto de Antón Tornés Grasa e hijo del segundo matrimonio de Pedro Tornés con Francisca

Lalana). Éste dibujó y escribió en los folios 2r, 3r, 4r, 5r, 6r, 16r, 16v, 17r, 17v, 46v, 57r, 60r, 61r, tal y como luego veremos, aunque en algunos de ellos comparte espacio con su padre Pedro Tornés quien –como ya hemos señalado anteriormente– también escribió en los folios 16r, 16v, 17r y 17v.

Una vez identificados los seis autores del *taccuino* es interesante conocer algunas notas sobre determinados miembros de esta familia que nos permitan contextualizar la realización del mismo dentro de su trayectoria profesional. El primero al que hay que hacer alusión, aunque no escribiera en el *taccuino* es Antón Tornés Gil, padre, abuelo y bisabuelo de miembros de esta saga. Antón Tornés Gil fue hijo del matrimonio formado, según la capitulación matrimonial firmada el 12 de febrero de 1598, por el cantero Antón Tornés y Lena Gil Belloc⁴⁷ (hija del afamado cantero Antón Gil y de Juana Belloc⁴⁸). Antón Tornés Gil estaba trabajando en 1640 con su tío Pedro Gil, también cantero de profesión, en la ejecución del retablo de cantería para la iglesia de Atarés⁴⁹. Esta relación profesional se mantuvo en el tiempo, una circunstancia que autores como Manuel Gómez de Valenzuela definen “el caso de los canteros Gil y Tornés, claro ejemplo de endogamia artística jaquesa”⁵⁰. En el año 1642 Antón Tornés Gil se ocupó –de nuevo junto con Pedro Gil– de la ampliación de la iglesia de Yebra de Basa⁵¹ con el fin de reformar el templo y encargarse de la construcción de la capilla del Rosario⁵². La documentación consultada señala que en 1645 aparece Antón Tornés Gil en el castillo de San Pedro de Jaca y de él se dice que es sobrino del difunto Maestro Mayor Pedro Gil. En 1646 fue contratado para acometer las obras de ampliación de la iglesia de Javierregay, así como la construcción de su torre⁵³. En aquel mismo año aparece su firma en una capitulación para la iglesia del convento del Carmen de Jaca donde también estuvo trabajando “para la edificación y obra de la iglesia de dicho convento”⁵⁴. Sabemos que Antón Tornés Gil fue enterrado en 1646 en el convento de Nuestra Señora del Carmen de Jaca, concretamente en la capilla de la Vera Cruz, donde una de las cofradías de la ciudad tenía su sede. La documentación específica que su sepultura “está luego entrando en la capilla a mano derecha”⁵⁵ y que a su entierro asistieron el cabildo oscense y la propia comunidad del convento.

Antón Tornés Gil se casó con Juana Grasa. Fruto de este matrimonio nacieron dos hijos. Uno del que no se conoce el nombre (porque, tal y como hemos dicho anteriormente, el folio aparece roto justo donde debería estar escrito) que nació el 13 de agosto de 1630⁵⁶ y escribió en el *taccuino* en el folio 14v relatando el fallecimiento de su hermano. Del otro hijo sí conocemos el nombre y se llamó, por seguir la tradición familiar, Antón Tornés Grasa nacido el 16 de enero 1640⁵⁷. Éste fue maestro de

obras, y como hemos apuntado antes, escribió en el *tacchino* familiar según indica su hermano de nombre desconocido, a partir de la referencia antes señalada⁵⁸.

Antón Tornés Grasa trabajó en Jaca y así lo tenemos documentado cuando, el 24 de febrero de 1655, en un acta del consistorio jacetano se refleja lo siguiente: “se arrienda la obra de san Marcos y el encalado del cimiterio de la ermita de la Victoria el primero se otorga a Marcial Lasala en 22 libras y el segundo a Antonio Tornés en 4 libras”⁵⁹. Obviamente esta cita a Antonio Tornés no se refiere a su padre Antonio Tornés Gil (fallecido y enterrado en 1646) sino que en aquella fecha, 1655, se trataba de su hijo, Antón Tornés Grasa que, con 15 años, estaba trabajando en la ermita de la Victoria de Jaca. Dos años después, el 15 de noviembre de 1657, lo encontramos en Bescansa (enclave ubicado en la divisoria de cuencas entre Jaca y Sabiñánigo) y el concejo jaqués acuerda que se le pague por su trabajo⁶⁰. Sabemos que Antón Tornés Grasa no sólo trabajó en Jaca y sus proximidades sino que también participó en otras partes de la geografía de la provincia oscense como, por ejemplo, en la iglesia de Santa Eulalia la Mayor para cuya obra el obispo de Huesca -Fernando de Sada y Azconadio licencia a los jurados del pueblo para que pudieran otorgar una capitulación con Antonio Tornés quien finalmente la firmó el 5 de mayo de 1659⁶¹. Algunos años después -el 2 de abril de 1671- Antonio Tornés Grasa aparece en la documentación junto a José de Artaso realizando el reconocimiento de la muralla de Jaca (según acuerdo del 29 de abril de aquel mismo año) en la parte que va desde la puerta de San Pedro hasta la de San Ginés (próximo al monasterio de las monjas benedictinas) acometiendo algunas reparaciones⁶². Justo dos años después se le relaciona con un tema del castillo de San Pedro de Jaca⁶³. Antonio Tornés Grasa también trabajó en el aljibe del convento de Nuestra Señora de Loreto de Huesca. Falleció a los cuarenta y tres años, concretamente en octubre de 1683, y fue sepultado en la capilla de la Virgen del Pilar de la Catedral de Jaca donde se enterraron, como ahora veremos, muchos descendientes de esta saga⁶⁴.

Otro miembro de esta familia ligado al mundo de la arquitectura y que además también escribió en el *tacchino* fue uno de los hijos de Antón Tornés Grasa, llamado Pedro Tornés y del que desconocemos su fecha de nacimiento aunque sabemos que murió en 1721. De su vida personal tenemos documentado que disfrutó de dos matrimonios, el primero de ellos con María Sarassa con quien tuvo cinco vástagos. Los tres primeros fueron hijas: María Orosia⁶⁵, Juana Lena⁶⁶ y María Paciencia⁶⁷. De este primer matrimonio nació un hijo al que llamaron Pedro Joseph⁶⁸ que falleció a los veinticuatro años, aunque llegó ser licenciado (tal y como hemos apuntado antes⁶⁹) y escribió en el *tacchino*⁷⁰. Más tarde vino al

mundo Jusepa Antonia Tornés Sarassa que murió antes de poder cumplir los dos años de edad, o como dice la documentación, a los “de 23 meses y 12 días fue sepultada en la catedral en la Catedral [sic] en la Capilla dela Birgen del Pilar en las sepulturas donde estaba enterrada su aguela Juana Garassa”⁷¹. Años más tarde, Pedro Tornés tuvo que lamentar la muerte de otra de sus hijas, María Paciencia, que falleció el 13 de julio de 1682, y en octubre del año siguiente su hija María Orosia fue enterrada en la capilla de la Virgen del Pilar “al lado de las sepulturas de cassa”⁷² en la Catedral de Jaca.

En 1684 Pedro Tornés ya estaba viviendo sus segundas nupcias con Francisca Lalana, con quien tuvo cuatro hijos: Joseph Antonio⁷³, Juan⁷⁴, Juan Jusepe⁷⁵ y Joseph Joaquín⁷⁶. La segunda esposa de Pedro Tornés falleció en 1708 y fue enterrada en la capilla de la Virgen del Pilar de la Catedral Jaca. Pedro Tornés murió, tal y como consta en el *tacchino*, “el primero de febrero año 1721 murio mi P^e Pedro Tornés a las 8 de la tarde. Sabado. Se enterro en nuestras sepultura delante el coro”⁷⁷, según escribe su hijo Joseph Antonio Tornés Lalana.

En cuanto al trabajo de Pedro Tornés señalaremos que, a excepción de algunas referencias bibliográficas muy concretas⁷⁸, todavía no se ha realizado un estudio exhaustivo sobre su obra⁷⁹. El 18 de noviembre de 1680 aparece junto a Pedro Albar en la documentación que certifica que ambos han reconocido un trozo de la muralla de Jaca por la parte del Carmen y juran que ésta se encuentra en buen estado⁸⁰. En aquel mismo año sabemos que intervino en el convento de San Francisco de Jaca y que realizó una visura en el convento del Carmen de Jaca para “reconocer un pedazo de pared nueva”⁸¹ y comprobar si realmente estaba “a peso o no y si el material”⁸² era de buena calidad y cumplía con las condiciones establecidas. Además de estos dos trabajos conventuales también se relaciona con otra comunidad religiosa. Este fue el caso del monasterio de San Juan de la Peña, donde trabajó tanto en el cenobio medieval como en el nuevo conjunto monástico que se levantó a partir de 1676⁸³. Su relación con la comunidad de San Juan de la Peña fue estrecha, pues los monjes, en diferentes ocasiones, dieron buena cuenta de que confiaban en su criterio profesional y a la inversa ocurrió lo mismo. Tenemos documentadas diversas labores de Pedro Tornés con este monasterio. La primera de ellas la localizamos justo al día siguiente de producirse el incendio en el cenobio medieval. El lunes 25, Pedro Tornés subió a San Juan de la Peña acompañado de algunos mozos. Cuando llegó Pedro Tornés al viejo cenobio aún se estaban “quemando los tejados”⁸⁴ y fue preciso que tanto él como sus jornaleros apagaran “el fuego de aquel quarto”⁸⁵. Gracias a esta eficaz intervención “solo se quemaron la maior parte del tejado y la yglesia de nuestro señor de debajo tierra que esta debajo de la yglesia y con dicha cassa se estaba

quemando la escala”⁸⁶ y, afortunadamente, “quedo libre con cinco retablos y todo lo demas que alli abia y la capilla de san bitorian que esta en el claustro no llegase el fuego en la de la concepcion que esta también en el claustro”⁸⁷ aunque por otro lado hubo que lamentar que se quemaran “unas armas que abia al cabo alto de la media naranja lo demás de dicha capilla no pudo quemarse porque era todo piedra”⁸⁸. En fin, tal y como relató él mismo, ayudó a sofocar algunas llamas que quedaban todavía del fuego y además fue el encargado de reparar buena parte de aquellas viejas edificaciones.

Pedro Tornés ayudó enormemente a los monjes en la reconstrucción del cenobio, tanto físicamente como moralmente, pues tuvo la iniciativa de animar a los fieles de los pueblos de las cercanías para que contribuyesen mediante donaciones económicas con las que poder reconstruir el destruido monasterio. Por ello, la comunidad decidió contratar a Pedro Tornés para trabajar y reparar los daños mayores que se habían producido como consecuencia directa del incendio. De hecho, se convirtió en el principal encargado de derribar las partes que suponían un peligro evidente para los monjes, y fue también quien se ocupó de rehabilitar, en la medida de lo posible y con carácter provisional, el conjunto medieval. Desde ese momento, Pedro Tornés se convirtió en colaborador de la casa pinatense la cual, a partir de entonces, le encomendó diversos recados. Uno de ellos, quizá el más importante, fue confiarle que viajara hasta Zaragoza para buscar a un maestro de obras que diseñara el plano del nuevo conjunto monástico que esta comunidad tenía que levantar de nueva planta⁸⁹.

En relación a las obras del monasterio nuevo de San Juan de la Peña sabemos que el propio Pedro Tornés fue quien copió, de su puño y letra, en el *tacchino* que el “lunes a 13 de abril a las 3 de la tarde”⁹⁰ del año 1676 se colocó la primera piedra del nuevo conjunto monástico que se construyó en la pradera de San Indalecio⁹¹. Pedro Tornés también está relacionado con San Juan de la Peña por la visura que hizo en el año 1687 de la nueva fábrica arquitectónica, todavía en aquella fecha en construcción. El hecho de que Pedro Tornés tuviera que realizar un informe sobre el estado de las obras se debió a que, justo un año antes, el topógrafo oscense Francisco de Artiga había elaborado otro con el que la Casa Real había denegado la medida económica de permitir dejar vacante la abadía que era la principal fuente de financiación para la construcción y a la que los monjes no querían renunciar⁹².

Tras tener noticia de que el rey, al leer el informe de Artiga, había suprimido esta medida económica, los monjes pinatenses, de manera inmediata, encargaron a otro arquitecto que hiciera un nuevo reconocimiento y redactase otra memoria sobre el estado en el que se hallaba el conjunto monástico, con el fin de que éste sí com-

placiese al rey y apoyase la financiación de las obras. El profesional elegido para elaborar un segundo informe fue Pedro Tornés, quien diez años antes ya había prestado sus servicios a la comunidad. Tenemos constancia documental de que realizó la visura del monasterio nuevo de San Juan de la Peña y que su informe, finalmente, resultó ser favorable⁹³. En definitiva, la labor de Pedro Tornés fue fructífera y, tal y como señalan algunos estudiosos que se han dedicado a investigar el barroco en la Jacetania, formó parte de aquellos profesionales que desplegaron su actividad en la comarca y cuya fama y prestigio estaba garantizada al contratarle, algo que ocurría con “Pedro Tornés (...), Francisco Ibarbia, o maestros de obras como José Antonio Tornés y José Bueno”⁹⁴.

Por último, debemos referirnos al hijo de Pedro Tornés y su segunda esposa, Francisca Lalana. Esto es Joseph Antonio Tornés Lalana, quien también escribió en el *tacchino* familiar⁹⁵. Nacido el 16 de mayo de 1684 y fallecido en 1758⁹⁶ sabemos que se casó con Antonia Beltrán, nacida en 1690. Tuvieron siete hijos: Joseph Antón⁹⁷, María Josefa⁹⁸, José Antonio (al que pusieron el mismo nombre que el hijo primogénito que había fallecido dos años antes⁹⁹), Pedro Joseph Antonio¹⁰⁰, Joseph Joaquín que nació en Pertusa porque posiblemente su padre en ese momento se encontraba trabajando allí¹⁰¹, María Francisca¹⁰² y otro hijo del que, lamentablemente, no conocemos su nombre porque en el manuscrito ese fragmento se encuentra roto en esa parte¹⁰³.

Lo cierto es que apenas existen referencias bibliográficas que hagan alusión a la trayectoria profesional de Joseph Antonio Tornés Lalana y las que lo citan aluden principalmente a su participación en el enclave pinatense¹⁰⁴. Este matemático estaba considerado como un “arquitecto de la mayor inteligencia”¹⁰⁵ pero también era conocido por su mal carácter, “por su genio tenaz, sin cultura, impolítico y soberbia”¹⁰⁶. Tenemos documentada su labor como inspector de las obras del monasterio nuevo de San Juan de la Peña en el año 1737. En esta fecha redactó un informe (conservado en la actualidad en el Archivo Histórico Nacional de Madrid¹⁰⁷) sobre lo que se había construido en este conjunto monástico y lo que faltaba por levantar en aquella fecha según el plan original. La realización de esta visura de obras provenía de un encargo de la Casa Real para asegurar nuevamente que realmente las partidas económicas que se destinaban desde palacio se empleaban en la construcción de la fábrica y corroborar así la necesidad de invertir más dinero en ellas. El informe de Joseph Antonio Tornés Lalana sirvió para confirmar la importancia de continuar las obras en el monasterio nuevo de San Juan de la Peña, las cuales prosiguieron aunque sin contar con la vacante de la abadía como medida para sufragar el coste de las mismas. Con la participación de Joseph Antonio Tornés Lalana se demuestra, de nuevo,

la vinculación de esta familia con la comunidad pinatense no sólo desde el ámbito arquitectónico sino también con el de la medicina, como veremos más adelante, e incluso con el poder civil de Jaca donde estuvo muy involucrado Joseph Antonio Tornés Lalana, así como otros miembros de esta saga¹⁰⁸.

Todos los miembros de la familia Tornés citados hasta ahora están relacionados, como se ha indicado, con el mundo de la arquitectura, lo que les granjeó gran prestigio en la zona. No hay ninguna duda de que los Tornés disfrutaron de un *status* destacado en la sociedad jacetana y así lo confirma, entre otras cosas, el hecho de que sus miembros fueran enterrados en la capilla del Pilar de la Catedral de Jaca, la cual estuvo en el claustro de la misma y ahora forma parte del Museo Diocesano¹⁰⁹. Este es el caso de Antón Tornés Grasa, Josepa Antonia Tornés Sarasa, María Paciencia Tornés Sarasa, María Orosia Tornés Sarasa, Francisca Lalana y el propio Pedro Tornés que fueron enterrados allí, tal y como hemos podido comprobar *in situ* en una piedra a modo de lápida en la que se puede leer “estas dos sepulturas son de Pedro Tornés y los suyos”. Otros miembros de la familia recibieron sepultura en la capilla de la Vera Cruz del convento de Nuestra Señora del Carmen de Jaca, como fue el caso de Antón Tornés Gil, y algunos de ellos fueron enterrados en Madrid, como ocurrió con la figura de Francisco Joseph Tornés, quien tras fallecer el 19 de septiembre de 1707, y debido a su cargo como Guarda de Corps del rey Felipe V “de la Compañía del Señor Conde de Aguilar de la Brigada [*tachado*] de San Andrés de Baldes”¹¹⁰, fue enterrado en la parroquia de San Martín de Madrid¹¹¹.

Los Tornés no estuvieron únicamente en Jaca (aunque la mayor parte vivía allí y el taller familiar se encontraba en esta población) sino que también está documentada su presencia en otras localidades de la provincia de Huesca donde trabajaron en iglesias parroquiales como la de Rasal, en la iglesia de Yebra de Basa en la que se amplió “un pedaço de iglesia que de nuevo se ha de hacer y añadir a la parroquial iglesia del dicho lugar”¹¹², la de Atarés¹¹³, la de Javierregay¹¹⁴ o la de Santa Eulalia la Mayor¹¹⁵ donde trabajó Antón Tornés Gil. Además, aparecen referencias a Bescansa¹¹⁶, Santa Eulalia la Mayor¹¹⁷ o Huesca¹¹⁸, lugares todos ellos en los que estuvo trabajando Antón Tornés Grasa. También se ocuparon de obras de carácter civil tan significativas como la muralla de Jaca donde estuvieron trabajando, en dos momentos diferentes, Antón Tornés Grasa y Pedro Tornés¹¹⁹. Deducimos que este despliegue geográfico está directamente relacionado con el desarrollo profesional de los miembros de esta familia. Sorprende comprobar que los Tornés participaron notablemente en la construcción de conjuntos de carácter monástico en el Alto Aragón, como sucede en los casos de los conventos de

Loreto de Huesca, del Carmen en Jaca, el de San Francisco de la misma población y en el monasterio barroco de San Juan de la Peña¹²⁰. Además, en el caso de este último, hay que subrayar el hecho de que fuera objeto de trabajo de dos miembros de esta familia dedicados a la arquitectura (Pedro Tornés y Joseph Antonio Tornés Lalana) y otro a la medicina (llamado Juan Jacinto Tornés).

Por ello, no podemos desestimar a otros miembros de esta familia que, a pesar de no pertenecer al mundo de la arquitectura, también cosecharon importantes éxitos profesionales en otros campos. Este es el caso de Juan Tornés Lalana¹²¹ que llegó a ser un “escultor singular de Aragón y Navarra como dicen sus obras”¹²² y fue figura clave de la escultura jacetana. Sobre este escultor el investigador Javier Costa Florencia señala que “varios escultores, domiciliados en Jaca, desplegarán su actividad profesional por el territorio circundante durante esta primera mitad de siglo. Destaquemos a Melchor Ruesta, José Lalana, Juan Tornés, Andrés Lerizel (maestro ensamblador), etc”¹²³ como un grupo de reconocidos profesionales que trabajaron en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Binué¹²⁴. Juan Tornés también trabajó en el retablo de Martillué y en el de la iglesia de Yebra de Basa que había ampliado y reformado su bisabuelo Antón Tornés Gil¹²⁵. Asimismo, realizó el retablo mayor de la parroquial de Ulle¹²⁶, el retablo mayor de la iglesia de Navasa¹²⁷ y el retablo de la iglesia de Larués¹²⁸. Del hermano de Juan Tornés Lalana, esto es, Josepe Joaquín tenemos muchas menos noticias. Únicamente conocemos su participación en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Binué donde trabajó junto con su hermano Juan en 1728¹²⁹.

Entre los miembros de esta familia también hubo médicos como fue el caso de Juan Jacinto Tornés¹³⁰ al que encontramos en 1658 asistiendo en el hospital de Huesca y dedicado por completo a subsanar las consecuencias de la terrible peste sufrida en la capital oscense. También trabajó en Jaca¹³¹, al tiempo que fue contratado también por la comunidad de San Juan de la Peña, una prueba más del estrecho vínculo de los Tornés con este monasterio¹³². Igualmente encontramos miembros de la familia Tornés que fueron notarios, como fue el caso José Antonio Tornés Beltrán¹³³ quien aparece en numerosos contratos de arrendamiento¹³⁴, en censos¹³⁵, en su cargo de notario¹³⁶ y como candidato a regidor¹³⁷.

En definitiva, los Tornés fueron una familia muy extensa, siendo uno de sus rasgos identificativos el de la erudición. Entre sus miembros encontramos escultores, médicos, notarios, licenciados y arquitectos. En cualquier caso, no es objetivo de este trabajo centrarse en la dilatada actividad profesional de sus diversos miembros, sino en el *tacchino* que perteneció a la familia y que estudiamos aquí como cuestión de interés.

El libro de trazas de los Tornés: apuntes sobre un *taccuino*

Muchas dudas se plantean al estudiar el *taccuino* de los Tornés, siendo fundamental la de su cronología. A este respecto hay que señalar que no nos sirve como fecha límite para datar la redacción de este manuscrito la más antigua que aparece en el mismo, 1630, señalada en el folio 15r. Tampoco las referencias a años como 1640, 1661, 1663, 1666, 1668 ni 1669 (que aparecen en los folios 14v y 15r. Esto se debe a que dichas fechas no fueron escritas en aquellos años, sino que son alusiones *a posteriori* que indican nacimientos, bautizos, confirmaciones, matrimonios y fallecimientos de los miembros de la saga. Estas referencias fueron realizadas en una fecha posterior a la que se escribe. Así, el año más antiguo que hemos localizado en el *taccuino* –1630– no fue escrito en dicha fecha, puesto que se refiere a un dato biográfico apuntado justo detrás de uno de 1640 y antes de otro del año 1663, anotaciones realizadas con el mismo tipo de letra por un miembro de la familia. La referencia del año 1630 alude al bautizo de un miembro de la saga “en trece de Agosto, año mil seiscientos y treinta [roto] / En Jacca Hijo de Antón Tornés y Juana Garassa fueron [roto] / Maria Garassa tios del Bautizado”¹³⁸.

Si bien desestimamos la fecha 1630 como la que nos proporciona el límite cronológico más antiguo para suponer la redacción de este manuscrito, no ocurre así con la fecha más reciente 1743 (en el folio 64v) escrita al lado de dibujos, garabatos y un breve texto (escrito en el sentido contrario del folio) donde se puede leer “Por nos y Don Joseph Año 1743”¹³⁹. En cualquier caso, estas fechas marcan una aproximación temporal para su redacción. Sin embargo, debemos señalar que ofrecemos esta cronología con ciertas reservas, pues al tratarse de un manuscrito no existe un año exacto de publicación al que poder atenemos. Además, hay que lamentar que muchos dibujos y textos no hayan sido fechados por sus autores. De haber sido así, se podrían salir de este marco temporal y, por lo tanto, modificar la cronología que ahora presentamos como plausible.

Este manuscrito posee unas dimensiones de 29,5 x 22 cm y tanto los textos como los dibujos se encajan en estas medidas a lo largo de los 71 folios que –sumando las caras rectas y las vueltas– hacen un total de 142 páginas. Resulta difícil realizar un examen codicológico del papel, pero podemos señalar que la encuadernación de este libro es en piel marrón, gofrada, con florones dorados en el lomo. Se trata de una cubierta nueva, por lo que se debe indicar que no es la original, sino que fue realizada en el momento de la restauración. El manuscrito ya había sido restaurado cuando lo compró la Diputación General de Aragón y así llegó al Archivo Histórico Provincial de Huesca donde se conserva actualmente.

Tampoco tenía hojas iniciales en las que se expusiera un título y quizá por ello se denominó “Libro de trazas de la arquitectura jacetana”. La foliación de este libro no es la original, sino que pertenece al momento en el que se restauró el mismo. Las páginas están numeradas desde el folio 1r hasta el folio 71v, ambos inclusive. Se trata de una foliación moderna, pero que es la que tomamos como referencia a la hora de estudiar este *taccuino*. No faltan hojas pero sí que algunas de ellas están en blanco¹⁴⁰. En líneas generales podemos decir que el libro se encuentra en buen estado de conservación, únicamente hay que lamentar pérdidas en la esquina superior izquierda de absolutamente todas las páginas, lo que dificulta la lectura e impide la consulta de determinados nombres, fechas y datos para el estudio de este *taccuino* y sus autores. En el caso de los folios 14r, 41r y 54r, la pérdida de material ha sido mayor y sólo se conserva la mitad superior del folio. Todavía es más grave lo que ocurre en los folios 71r y 71v, donde se ha perdido prácticamente todo el papel a excepción de una parte de reducidas dimensiones (casi el espacio justo para poder foliar la página). También hay que señalar el caso concreto del folio 22, tanto en su recto como en su vuelto, que presenta dos grandes quemaduras en su parte central y algunas más pequeñas en el resto de la página, pero por lo general, como decimos, el libro se encuentra aceptable. Así, una vez descrito su estado de conservación hay que señalar que el contenido de este *taccuino* se puede clasificar en cuatro grandes bloques: páginas con textos, páginas con dibujos, páginas con apuntes, borrones y/o firmas y, por último, páginas en blanco.

En relación a textos y escritura aparecen un total de diecinueve páginas con párrafos redactados que constituyen el 13’38% de este manuscrito. Las páginas con texto de grafías diferentes se localizan en los folios 5v, 7r, 7v, 8r, 11r, 11v, 14v, 15r, 15v, 16r, 16v, 17r, 17v, 26v, 39v, 46v, 48v, 62r y 62v. Los folios 7r, 7v y 8r fueron escritos por Pedro Tornés y se refieren a textos sobre los órdenes arquitectónicos-, así como el texto que aparece en los folios 11r y 11v, redactado a modo de diálogo entre un discípulo y su maestro. Éste también fue escrito por Pedro Tornés quien, asimismo, redactó el folio 26v donde explica la manera de componer un capitel jónico. También se incluyen datos biográficos –salpicados de alguno de carácter profesional- como consta en el folio 14v, que fue redactado por el hermano de Antón Tornés Grasa, cuyo nombre desconocemos, que también escribió en el folio 5v¹⁴¹. En los folios 15r y 15v Pedro Tornés incluyó más datos familiares relativos a nacimientos, bautizos, matrimonios y fallecimientos e incluso redactó algunos párrafos de los folios 16r, 16v y 17r combinados con varias frases con letra de su hijo Joseph Antonio Tornés Lalana, que se refiere igualmente a noticias sobre miembros de la familia. En el folio 17v escriben Pedro

Tornés, su hijo Pedro Joseph Tornés Sarasa y Joseph Antonio Tornés Lalana. Pedro Tornés vuelve a escribir en el folio 62r del *taccuino* para relatar el incendio que se produjo en el monasterio medieval de San Juan de la Peña. Al final de sus palabras, en este mismo folio, redactó dos frases su hijo, el licenciado Pedro Joseph Tornés Sarasa. En folio 62v encontramos de nuevo la grafía de Pedro Tornés relatando una romería. Mayor dificultad a la hora de determinar su autoría presenta el texto encontrado en los folios 39v, 46v y 48v, en los que resulta complicado especificar su autor. Por su contenido, quien lo escribió tuvo que ser necesariamente arquitecto o relacionado con el mundo de la arquitectura, lo que restringe a tres las posibilidades: Antón Tornés Grasa, Pedro Tornés o Joseph Antonio Tornés Lalana. Como no se corresponde a la letra de Pedro Tornés y la cronología, en el caso de que hubiera sido escrita por Antón Tornés Grasa es ciertamente muy ajustada, creemos que fueron escritos por Joseph Antonio Tornés Lalana, si bien no podemos precisarlo con absoluta certeza.

En cuanto a dibujos encontramos un total de setenta y tres páginas con diseños arquitectónicos que suponen el 51'41% del *taccuino*. Estos dibujos fueron realizados por manos diferentes y se localizan en los folios 1r, 2r, 3r, 4r, 5r, 6r, 9r, 10r, 12r, 13r, 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 21r, 21v, 22r, 23r, 24r, 25r, 26r, 27r, 28v, 29r, 30r, 31r, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 37r, 38r, 39r, 40r, 41r, 42r, 43r, 44r, 45r, 47r, 48r, 49r, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52r, 52v, 53r, 53v, 54r, 55r, 56r, 56v, 57r, 58r, 59r, 60r, 61r, 63r, 64r, 65r, 65v, 66r, 67r, 68r, 69r, 69v, 70r y 70v.

En los folios 1r, 2r, 3r, 4r y 5r encontramos plantas de edificios con medidas en palmos de Aragón y firmados por Joseph Antonio Tornés Lalana. Así, el folio 1r representa la planta de una iglesia de nave única cubierta con bóveda de crucería estrellada, cabecera de testero recto y dos capillas en cada lado que poseen el mismo sistema de cubrición. En el lado del Evangelio de la cabecera se representa la sacristía, lado donde, a los pies del templo, hay una torre de planta rectangular. Este diseño, con los datos que tenemos actualmente y el trabajo de campo realizado hasta la fecha, no se puede vincular a ninguna de las iglesias en las que estuvieron trabajando los Tornés. Singular es el caso de la planta que aparece en el folio 2r donde se muestra el claustro de la catedral de Jaca (lugar donde –recordemos– están enterrados muchos miembros de esta familia en la capilla del Pilar). Se representa su característica planta rectangular con nueve tramos en los lados largos y siete en los cortos, todos ellos cubiertos por bóvedas de arista y con arcos fajones de anchura variable¹⁴². En el folio 3r se representa la planta de la iglesia de Rasal de nave única de tres tramos con crucero, cabecera de testero recto, sacristía en el lado del Evangelio y torre a los pies del templo en

el lado de la Epístola. Se representan incluso las bóvedas de lunetos que cubren la iglesia y los muros de la misma aparecen coloreados en verde¹⁴³. Precisamente, el diseño que aparece en el folio 4r se corresponde con la sección de la iglesia de Rasal. El folio 5r es realmente interesante, pues además de representar la planta de la catedral de Jaca antes de su reforma aparece en el margen izquierdo un retrato de perfil de un rostro masculino¹⁴⁴. En el folio 6r se representa (como muestra la Fig. 1) una portada con columnas salomónicas que tiene además el nombre “Tornés” en el tímpano y dos firmas de Joseph Antonio Tornés Lalana, autor también del diseño de la portada con escudo heráldico (aunque sin dibujar las armas) flanqueado por dos columnas salomónicas que aparece en el folio 57r. Ninguna de estas dos portadas se ha localizado como obra construida, por lo que pensamos que se trata de ensayos arquitectónicos. Joseph Antonio Tornés Lalana también dibujó la planta de la iglesia que se incluye en el folio 60r que se trata de una iglesia de tres naves de cuatro tramos, con crucero, y dos capillas en los laterales de la cabecera que si bien recuerda notablemente a la planta de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña, no creemos que se trate de ésta puesto que falta la representación de las torres de la fachada. Además, Joseph Antonio Tornés Lalana fue quien dibujó la fachada que aparece en el folio 61r que tiene dos cuerpos. El inferior tiene tres calles separadas por pilastras corintias, entrada con arco de medio punto flanqueada por dos columnas salomónicas sobre la que hay una hornacina vacía. El cuerpo superior, con una portada adintelada, acaba rematado por un arco rebajado. No hemos encontrado paralelismo con ninguna obra construida en el Alto Aragón por lo que creemos que se trata de un diseño ideado -a modo de ejercicio de estilo- por el propio Joseph Antonio Tornés Lalana.

En el *taccuino* también se incluyen diseños de columnas dóricas y jónicas en los folios 9r, 10r, 12r, 13r que por su traza y por el tipo de letra (fijándonos en el poco texto que acompaña) fueron realizadas por Pedro Tornés. También fue Pedro Tornés quien dibujó las láminas que se corresponden con algunas de las que se incluyen en el tratado de Vignola, que aparecen en los folios 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 21r, 21v, 22r, 23r, 24r¹⁴⁵, 25r, 26r, 26v, 27r, 28r, 29r, 30r, 31r, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 37r y 38r. También son diseños de Pedro Tornés los dibujos que aparecen en los folios 39r, 40r, 41r, 42r, 43r, 44r, 45r, 47r y 48r que representan diversas partes de órdenes arquitectónicos. Igualmente son dibujos de Pedro Tornés los diseños de ciudadelas fortificadas que aparecen en los folios 63r, 64r, 65r, 65v, 66r, 67r, 68r, 69r así como el fragmento de cortina y baluarte que aparece en el folio 69v.

Resulta complicado determinar la autoría en el caso de los dibujos de cortes de cantería que aparecen en los

folios 49r, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52r, 52v, 53r, 53v, 54r, 55r, 56r, 56v, 58r, 59r, 70r, 70v y lo poco que se ha conservado del folio 71r. Posiblemente fuesen de Antón Tornés Grasa, teoría que sostenemos por el tipo de letra localizado y porque necesariamente estos diseños los tuvo que hacer alguien de la familia relacionado con el mundo de la arquitectura y no son diseños ni de Pedro Tornés ni de Joseph Antonio Tornés Lalana, así como tampoco se trata de dibujos realizados por los otros dos miembros de la familia que escribieron en el *taccuino* –nos estamos refiriendo a Pedro Joseph Tornés Sarasa (el licenciado) ni tampoco son obra de Francisco Joseph Tornés (guarda del rey Felipe V)– deducimos que salieron de la mano de Antón Tornés Grasa que, tal y como había especificado su hermano, había hecho algunas “traças y dibujos de este libro”¹⁴⁶.

Igualmente encontramos catorce páginas con apuntes, borrones y firmas que constituyen el 9’86% del total. Éstos se localizan en los folios 13v, 14r, 31v, 34v, 38v, 44v, 45v, 46r, 54v, 59v, 64v, 68v, 71r y 71v, de los que resulta complicado identificar quien fue su autor, a excepción de la firma que aparece en el folio 45v donde se puede leer Francisco Joseph Tornés y, por otro lado, Pedro Joseph Tornés Sarassa.

Por último, hay que hacer constar que muchos folios que en su cara vuelta aparecen en blanco, esto es, en los que no se escribió texto, no se dibujó ningún diseño, ni tampoco se hizo ningún apunte, ni ningún miembro de la familia Tornés estampó su firma. Este es el caso de treinta y seis páginas que son el 25’35% del *taccuino*. Las páginas en blanco aparecen en los folios 1v, 2v, 3v, 4v, 6v, 8v, 9v, 10v, 12v, 20v, 22v, 23v, 24v, 25v, 27v, 28v, 29v, 30v, 32v, 33v, 35v, 36v, 37v, 40v, 41v, 42v, 43v, 47v, 55v, 57v, 58v, 60v, 61v, 63v, 66v y 67v.

Tal y como se ha visto los datos que se recogen en este manuscrito son, en su mayoría, apuntes y diseños arquitectónicos que llevan a pensar que nos encontramos ante un libro escrito por y para profesionales. Sin embargo, ni los dibujos arquitectónicos ni los textos que aparecen en este manuscrito siguen un orden establecido, sino más bien al contrario. Por ello, creemos que posiblemente se trate de un cuaderno de enseñanzas utilizado dentro de la familia y que pasó de generación en generación. En definitiva, el *taccuino* Tornés quedó inconcluso en su redacción y en su sistematización. Quizá por ello, lamentablemente, acabó en el olvido¹⁴⁷. En este sentido no podemos olvidar algunos casos que se encontraban en parecidas circunstancias¹⁴⁸. De lo que no hay duda es que para su elaboración, los Tornés se basaron en textos de clara vinculación con la tratadística arquitectónica de cuyas fuentes, sin duda alguna, bebieron¹⁴⁹. Hay que tener en cuenta que, en ese momento, este tipo de libros estaban considerados como “instrumentos de carácter teórico, los tratados fueron ante todo un medio de for-

mación, una guía de principiantes y un consultor del práctico o técnico dedicado a la construcción”¹⁵⁰ y, en concreto, el libro de Vignola “se convirtió en el auténtico manual del alumno de arquitectura, y del aficionado”¹⁵¹ que además se encontraba en todo buen taller que se preciase de serlo. Los miembros de la familia Tornés a los que, parece obvio, hemos de conceder un nivel cultural elevado, consultaron diferentes tratados de arquitectura y entre ellos la *Regola*, que utilizaron a la hora de elaborar su propio manuscrito.

Debemos tener en cuenta la accesibilidad de la tratadística por parte de los arquitectos españoles aunque, en nuestro caso, es difícil precisar con total exactitud qué libros había en la biblioteca de esta familia jacetana. Siguiendo la teoría de algunos especialistas “todavía faltan por localizar y estudiar muchas librerías de artistas en los inventarios de sus bienes conservados en los archivos notariales”¹⁵², cuestión aplicable para el caso de estos arquitectos altoaragoneses de los que tan apenas se ha conservado documentación. Tal y como apunta Jesús Criado Mainar, una de “las vías para rastrear el influjo de los tratados entre los artistas”¹⁵³ es el estudio de sus bibliotecas mediante las cuales resulta posible acercarse al “conocimiento y manejo de los textos teóricos por parte de los profesionales”¹⁵⁴. Como decimos, en el caso de los Tornés, no existe documentación sobre el taller familiar, por lo que resulta complicado determinar qué ejemplares de la tratadística arquitectónica recopilaron y cuáles fueron los textos que manejaron. Esta situación, lamentablemente, es algo generalizado en el panorama aragonés, pues tal y como señala este mismo estudioso, “la documentación aragonesa no se muestra pródiga a la hora de proporcionar catálogos de bibliotecas de maestros de obras y artistas plásticos”¹⁵⁵. De todos modos, a pesar de esta situación, en Aragón se han podido estudiar en profundidad las bibliotecas de los talleres de Juan de Sariñena, Jorge de Soria, Francisco Santa Cruz, Jaime Fanegas, Jerónimo Salcedo, Pierres Vedel, Domingo de Ondarra y Jerónimo Bocanegra de Segura¹⁵⁶, así como la influencia de la tratadística italiana en determinadas obras de arquitectos que trabajaron en el Alto Aragón¹⁵⁷.

Lo mismo ha ocurrido con otros arquitectos en el ámbito nacional, de los que se ha podido averiguar qué libros poseían. Así ha sucedido con algunos profesionales que cuentan afortunadamente con documentados estudios sobre sus bibliotecas. De entre éstos señalamos algunos ejemplos, no como una mera enumeración, sino para que pueda hacerse una comparativa de todo lo que hay estudiado en el ámbito nacional *versus* el caso aragonés y, en concreto, frente a los Tornés, sobre los cuales el panorama deviene desolador. El estudio de las bibliotecas de los arquitectos que citamos a continuación pone en valor no sólo su obra arquitectónica “física” sino también las referencias artísticas de que se hacían eco.

Así, están sobradamente documentados los libros consultados por Juan de Herrera¹⁵⁸, Juan Bautista de Toledo¹⁵⁹, Juan Bautista Monegro¹⁶⁰ y Francisco de Mora¹⁶¹. También se conocen las bibliotecas de Juan Gómez de Mora¹⁶², Juan de Ribero Rada¹⁶³, Luis Román¹⁶⁴, Marcos López¹⁶⁵ y José de Arroyo¹⁶⁶. Asimismo, se tiene constancia de los bienes de Fernando Casas Novoa¹⁶⁷, Juan de Larrea¹⁶⁸, Teodoro Ardemans¹⁶⁹, Martín Solera¹⁷⁰ o Joan Fiter¹⁷¹ de los que se ha estudiado qué libros poseían y, por lo tanto, que libros leían y con cuáles se formaban como arquitectos. Sobre este último profesional, Marià Carbonell i Baudes señala que “la biblioteca de Fiter anticipa el tipo de biblioteca de muchos arquitectos y *mestres de cases* barceloneses de mediados y de finales del siglo XVII: dominio francés, cuando se trata de la técnica, numerosa presencia de tratados italianos, a menudo en ediciones francesas; y una gran preocupación por la estereotomía, ya sea con ejemplares impresos, ya sea con copias o traducciones manuscritas sobre el tema”¹⁷², características todas ellas que se podrían aplicar a la biblioteca del estudio aragonés de los Tornés puesto que, de alguna manera, se reflejan en su libro de trazas.

Los dibujos del *taccuino* Tornés

Debido a su variado contenido, el libro de trazas de los Tornés puede clasificarse como un *taccuino* elaborado para uso interno en este taller familiar de Jaca. El *taccuino* es un término italiano (cuyo nombre deriva del árabe *taquim* que significa literalmente “ordenada disposición”) que se refiere a un cuaderno o libro de notas con hojas de papel, utilizado comúnmente para realizar notas, escribir determinados apuntes, anotar datos, dibujar bosquejos, bocetos y diseños presentados de manera inorgánica como colección de anotaciones, ideas y pensamientos varios en forma de libreta de apuntes, que es precisamente lo que contiene este manuscrito.

Por su compleja naturaleza es uno de esos documentos de difícil clasificación, ciertamente raro y ambiguo, cuyo interés radica precisamente en su extrañeza. Es un libro de trazas que contiene numerosos bocetos realizados por los miembros de esta familia que eran en su mayoría escultores y arquitectos. Esto justifica que entre sus folios encontremos un sinfín de ejercicios de estilo, ensayos, borrones y diversas firmas que, tal y como hemos apuntado antes, aparecen a lo largo de catorce páginas¹⁷³. De hecho, podríamos considerar el manuscrito Tornés como un palimpsesto. Según la definición ofrecida por Fatás y Borrás en el *Diccionario de términos de arte*, un palimpsesto es un “pergamino o escrito antiguo sobre el que se ha escrito más de una vez y que conserva más o menos resto de texto o textos primitivos”¹⁷⁴, con-

cepto aplicable a algunos de los folios de este *taccuino* puesto que muchas de sus páginas están reutilizadas e incluyen interesantes anotaciones escritas, así como dibujos al margen.

El manuscrito de los Tornés constituye, sin duda alguna, una fuente documental de gran interés para conocer la influencia de la tratadística arquitectónica en Aragón, puesto que entre sus folios se palpa la presencia de tres tratados diferentes, dos españoles y uno italiano. En cuanto a los dos españoles se trata de textos de finales del siglo XVI. Así, por un lado, este *taccuino* incluye dibujos de fortalezas cuyos diseños provienen del libro de Cristóbal de Rojas publicado en 1598 bajo el título *Teórica y Práctica de Fortificación*¹⁷⁵. Las trazas de las ciudadelas fortificadas que aparecen en el libro de los Tornés no debemos considerarlas como encargos para llevarse a la práctica sino como repetitivos ejercicios de estilo o modelos de aprendizaje personal de distintas variaciones sobre una misma tipología arquitectónica¹⁷⁶. Los dibujos de fortalezas defensivas fueron realizados por Pedro Tornés y se incluyen en el *taccuino* en los folios 63r, 64r, 65r, 65v, 66r, 67r, 68r, 69r y 69v. Estos diseños, a diferencia de otros que aparecen en el manuscrito aragonés, van acompañados de una escala en pies geométricos y están coloreados en azul, negro y en un tono marrón-rojizo.

El folio 63r representa la planta de una fortaleza que destaca por tener un dibujo ciertamente minucioso. Está compuesta por cuatro baluartes defensivos. Se trata de un diseño muy similar al que incluye Cristóbal de Rojas en el folio 42r de la segunda parte de su tratado¹⁷⁷, concretamente en su capítulo V en el que “enseña a hazer una plaça en triangulo, y las demás, hasta el eptagono”¹⁷⁸. Esta planta, que fue dibujada por Pedro Tornés, se compone de diferentes elementos: entrada, puerta principal, cortina, gola, casamata, foso, cuarteles de alojamientos y calles que se colorean en diferentes tonos. La caponera termina como la de Jaca, es decir, no en plaza de armas sino en luneta. Aunque no se ha representado la muralla en el dibujo, se puede apreciar que en la entrada de la fortaleza dedica dos cámaras a los servicios de guardia y protección de la fortaleza, uno en frente del otro. Debajo del dibujo de esta singular planta, justo bajo la luneta, se puede leer “Pedro Tornés” y debajo de este nombre y con la misma letra “600 pies geométricos”¹⁷⁹ datos que coinciden exactamente con las medidas que aparecen en el diseño publicado en *Teórica y Práctica de Fortificación*. En la parte inferior aparece un dibujo de la sección de la escarpa que, tal y como especifica el diseño, tiene una altura de 4’5 pies geométricos de altura. El perfil dibujado permite ver la anchura del foso (con canal en “V”), el muro interno, la contraescarpa, así como la profundidad y altura del camino cubierto¹⁸⁰. El interior de la fortaleza presenta dieciséis pabellones y las casamatas del

mismo baluarte (es decir, la parte abovedada que sirve para instalar la artillería) tienen un túnel curvo, casi semicircular, de conexión entre sí. Esta unión entre las casamatas por medio de un túnel curvo no se encuentra, por ejemplo, ni en la ciudadela de Jaca ni tampoco en la de Pamplona donde, en ambos casos, los túneles comunican únicamente con la carretera de circunvalación que va contorneando los pabellones de tropa en el patio de armas.

Por otra parte, en el folio 67r, Pedro Tornés representó una versión simplificada de una de las plantas que incluye Cristóbal de Rojas en el folio 43r de este mismo capítulo V de la segunda parte de su tratado¹⁸¹. Se trata de la planta de una fortaleza insertada en un recinto pentagonal con un diseño tremendamente sencillo. La planta realizada por el ingeniero militar tiene cinco baluartes, mientras que Pedro Tornés los omitió en su diseño, mucho más esquemático. No obstante, la escala gráfica y las medidas coinciden, siendo ambas de 600 pies geométricos. Posiblemente se trate de un planteamiento o estudio de caminos cubiertos. En este diseño la contraescarpa está dibujada con terminaciones redondeadas en las puntas del pentágono como ocurre, por ejemplo, en las ciudadelas de Jaca y de Pamplona. Ambas proponen la disposición de los pabellones de tropa en cinco partes sin conexión entre ellas para evitar el paso de fuego en caso de incendio y la marcha de la tropa en caso de necesidad.

Un planteamiento muy similar es el del folio 68r que representa una variación tipológica de la misma planta de Rojas¹⁸² (la del folio 43r) insertada igualmente en un recinto pentagonal, aunque sin incluir los baluartes defensivos que aparecen en el tratado de arquitectura militar. Además, posee una variación frente a la anterior y es que el camino cubierto zigzaguea con la intención de evitar el fuego artillero dentro del mismo en caso de que lo tome el enemigo. Sin embargo, despista que en las cercanías de los vértices del pentágono aparezcan representados unos arcos que podrían ser un camino alternativo dentro del camino cubierto por lo que cabe pensar que, como en todas estas trazas, Pedro Tornés está buscando distintas opciones defensivas y para ello realiza diferentes ejercicios de estilo.

En el folio 65r del *taccuino* encontramos la representación de la planta de una fortaleza compuesta por cuatro baluartes defensivos, pensada para ser construida “arriada las espaldas a la marina, o a un río, estando en la línea recta por las espaldas”¹⁸³. Este diseño es similar al que incluye Cristóbal de Rojas en la segunda parte de su tratado¹⁸⁴ en el folio 48r de su capítulo VI, donde “enseña a fortificar figuras irregulares o trapezias”¹⁸⁵ y más concretamente en el apartado de lo que él denomina plantas próximas a ríos, mares, puentes y canales de puertos¹⁸⁶. De hecho, Pedro Tornés, autor de este diseño, dibujó una corriente de agua próxima a la planta de la

fortaleza de la que incluyó sus medidas “600 pies geométricos”¹⁸⁷, que coincide con las que ofrece el ingeniero militar. Este diseño se plantea como una propuesta defensiva para un lugar elevado, ideada para un talud de río e incluso de costa. Es una ciudadela que tiene cuatro baluartes más un quinto aislado que, tal y como se representa en el dibujo, se situaría en el mismo río. Así, en la parte inferior del dibujo aparece el quinto baluarte asimétrico como una construcción independiente de las demás. Por otro lado, la fortaleza tiene cuatro baluartes pero tan sólo seis casamatas (cuando lo lógico sería que tuviera ocho, es decir, dos casamatas por cada baluarte) que, nuevamente, y tal y como ocurría en la planta del folio 63r, tienen un túnel curvo de conexión entre sí. Llama la atención que la puerta de acceso a la caponera sea recta y que ésta sólo tenga el muro aspillado al lado izquierdo. La plaza de armas que hay delante de la caponera aparece coloreada y rayada en tinta negra. Esta ciudadela también tiene dos cámaras en la entrada destinadas a los servicios de guardia. Además, se hace necesario resaltar que se trata de la única que lleva el nombre de Tornés encuadrado en un membrete y escrito en letras mayúsculas.

Del mismo capítulo debió sacar la idea Pedro Tornés para hacer el diseño de los folios 65v y 66r (el único dibujo de fortaleza defensiva que ocupa dos folios), que componen un mismo diseño en el *taccuino*. Ambas páginas representan una fortaleza de cinco baluartes irregulares y diez casamatas que en este caso no están unidas entre sí, y que recuerda notablemente a una que Rojas enseña a dibujar en su tratado en el folio 48r¹⁸⁸, aunque con la evidente diferencia de que la fortaleza que aparece en el *taccuino* tiene cinco baluartes, mientras que la publicada en *Teórica y Práctica de Fortificación* tan sólo consta de cuatro. Este diseño tiene unas características concretas que lo hacen diferente de los otros al plantear sobre el papel distintas opciones de tiro artillero desde el exterior. De hecho, Pedro Tornés parece haber pensado hasta un estudio de impacto contra la fortaleza, con las líneas de disparo esperando que la mayor parte de ataque pudiera venir desde la zona de la izquierda al dejar que las caras de estos baluartes, los dos de los extremos, fuesen más largas que el resto lo cual permitiría crear un mayor número de troneras, es decir, aberturas en las que colocar cañones de gran calibre. Hay que destacar que dentro de los baluartes se dibujan distintos muros que resultan de difícil interpretación puesto que no se acaba de distinguir si son estrechos pabellones o muros de defensa. Es posible que se trate de muros defensivos al ser de las mismas dimensiones que las espalderas que se encuentran dentro de los baluartes.

Una circunstancia similar ocurre con el folio 64r en el que Pedro Tornés representó la planta de una fortaleza muy similar a la que Rojas recoge en el folio 45v de su

capítulo VI, en el que “enseña a fortificar figuras irregulares o trapezias”¹⁸⁹ como la que aparece en el *taccuino* con medios baluartes y casamatas en los ángulos¹⁹⁰. Si bien, como en el caso anterior, encontramos una diferencia entre ambas, pues mientras que la fortaleza dibujada por Cristóbal de Rojas consta de cuatro medios baluartes, la diseñada por Pedro Tornés tiene cinco medios baluartes, aunque tan sólo cinco casamatas cuando lo lógico es que tuviera diez, es decir, dos casamatas por cada baluarte. Precisamente, debido a esta circunstancia creemos que, en caso de haberse llevado a la práctica (puesto que mantenemos que se trata de ejercicios de estilo y variaciones tipológicas más que proyectos para ser construidos) sería una ciudadela indefendible. Esto ocurriría excepto en el caso de que se tratase de una ciudadela acuática, idea que no es descabellada ya que, tal y como se simula en esta planta, alrededor de la construcción se ha representado agua. La defensa de esta ciudadela debía ser o bien en alto o bien rodeada de agua. Dos circunstancias que la harían más sencilla de salvar. Algo que llama la atención de este diseño es que no dispone ni foso ni de camino cubierto, aunque sin duda alguna lo que más sorprende es que esta ciudadela, tal y como está planteada, no tiene puerta de acceso. La firma del apellido Tornés, escrita por Pedro Tornés, aparece en el centro de la ciudadela en minúsculas y subrayada.

La traza que se representa en el folio 69r es la de una fortaleza con cuatro baluartes, un baluarte de antepuerta y seis casamatas que también aparecen unidas entre sí (como en el caso de las plantas del folio 63r y 65r unidas por unos túneles). En el caso concreto del diseño del folio 69r hay que indicar que se ha otorgado mayor importancia a la barbacana que posee en la parte delantera que a la propia fortaleza que se ha representado abocetada y parece ser que inacabada de manera intencionada. En este diseño, tal y como hemos comentado para las trazas de los folios 64r y 65r, también estaría rodeada por agua en el baluarte de antepuerta. Tiene un camino cubierto en la caponera que salva la zona acuática y que termina en una plaza de armas. Es preciso señalar que en la parte izquierda de la caponera se transparenta el folio 69v, en el que hay representado un perfil humano con parte de una ciudadela de enormes dimensiones de la que tan sólo se pueden apreciar dos baluartes, cuatro casamatas y siete torreones semicirculares. Esta fortaleza también tiene representado un camino de ronda o carretera de circunvalación que conecta con las casamatas.

Por otro lado, el *taccuino* de los Tornés contiene dibujos de geometría, diseños de cortes y despieces de arcos, lo que denota el gusto por la cantería señalado en la referencia bibliográfica antes citada de Carbonell i Baudes¹⁹¹ al asegurar que en las bibliotecas de muchos arquitectos de finales del siglo XVII era fácil encontrar libros de estereotomía, bien mediante la presencia de ejemplares

impresos que tenían en sus talleres, bien con copias y traducciones manuscritas¹⁹². Este debió ser el caso de la biblioteca de los Tornés pues algunos folios del *taccuino* albergan diseños de cortes de cantería muy próximos a las representaciones gráficas que expone Alonso de Vandelvira en su *Tratado de Arquitectura sobre el arte de cortar la piedra*¹⁹³. La impronta de Vandelvira en el manuscrito altoaragonés se plasma en los folios 49r, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52r, 52v, 53r, 53v, 54r, 55r, 56r, 56v, 58r, 59r, 70r, 70v y lo poco que se ha conservado del folio 71r, que posiblemente fueron dibujados por Antón Tornés Grasa. El *Tratado de Arquitectura sobre el arte de cortar la piedra* fechado entre 1575 y 1591¹⁹⁴ no llegó a publicarse en su momento por lo que resulta difícil datarlo con una cronología exacta, de ahí que se ofrezca este arco temporal. Suele ser frecuente este tipo de problemas a la hora de fechar manuscritos que no llegaron a publicarse en su momento. De hecho, el texto original de Vandelvira desapareció, aunque afortunadamente existían dos copias manuscritas, una en la Escuela de Arquitectura y otra en la Biblioteca Nacional, ambas de Madrid. Se dice que Alonso de Vandelvira para elaborar su tratado sobre la geometría y el despiece de distintos tipos de arcos y pechinas aprovechó “los conocimientos y experiencias de su padre Andrés de Vandelvira, uno de los cortadores de piedra más virtuosos de su tiempo”¹⁹⁵ a la vez que se inspiró en *Le premier tome de l'architecture* del arquitecto francés Philibert de L'Orme¹⁹⁶, cuestión sobre la que Antoni Bonet Correa señala que “a pesar de las concomitancias que existen entre los dos autores, no se ha llegado aún a una conclusión válida”¹⁹⁷.

De lo que no hay duda es de la influencia de Vandelvira en el manuscrito de los Tornés. Así, en el folio 50r del *taccuino* aparece el diseño del despiece de un arco que Alonso de Vandelvira en el folio 19v de su libro denomina “viaje por testa”¹⁹⁸ y del que algunos estudiosos explican los pasos a seguir para hacer su abatimiento¹⁹⁹. El folio 50v del manuscrito Tornés se puede relacionar con el diseño del folio 10v del tratado de Vandelvira, en el que se representa el despiece de una “pechina en viaje escarzano”²⁰⁰, aunque en este sentido hay que señalar que la composición que aparece en el manuscrito Tornés está mucho más simplificada que la compleja geometría que aparece en el *Tratado de Arquitectura sobre el arte de cortar la piedra*. Una circunstancia similar ocurre en el folio 51v de los Tornés el cual se inspira, aunque se presente de manera mucho más esquemática, en el folio 17v de Vandelvira que corresponde al diseño de “una pechina entre cabada escorzana”²⁰¹. El caso del folio 52r de los Tornés es algo más ambiguo, ya que la simplificación que aparece en el *taccuino* está próxima a dos folios del arquitecto ubetense: el folio 11r “pechina torre redonda”²⁰² y el 11v “pechina torre redonda en biaje”²⁰³. Por su parte, el folio 52v del *taccuino* es una versión más sencilla del

folio 46r, lo que Vandelvira llama “capialzado en puerta cuadrada”²⁰⁴. Algo similar ocurre con el folio 54r, del que aparece rota más de la mitad de la página pero, por lo poco que se conserva, permite relacionar claramente este diseño con el folio 61r de Alonso de Vandelvira, quien se refiere a este despiece como el de una “capilla redonda en vuelta redonda”²⁰⁵.

Mucho más dudosos y complicados de identificar con un diseño concreto del *Tratado de Arquitectura sobre el arte de cortar la piedra* son los siguientes folios del *taccuino*: 49v, 51r, 53r, 53v, 55r, 56r, 56v, 58r, 59r, 70r, 70v y lo poco que se ha conservado del folio 71r, que se inspiran en Vandelvira pero resultan mucho más ambiguos a la hora de determinar su relación con un folio concreto. En cualquier caso opinamos que se trata de ejercicios geométricos realizados en el taller de los Tornés que quedaron recogidos en este manuscrito. Esta circunstancia debe considerarse como algo realmente común desde finales del XVI y mediados del XVIII momento en el que “los maestros de obras y arquitectos más activos e importantes poseían (...) en sus bibliotecas junto a obras de carácter general, originales o copias manuscritas de estos tratados”²⁰⁶ de carácter técnico referidos a procedimientos y conocimientos constructivos. Hay que tener en cuenta que “la mayoría de los maestros de arquitectura, formados a pie de obra, en los talleres de cantería, eran concedores de los problemas técnicos más arduos del oficio gracias a la transmisión oral”²⁰⁷ circunstancia que ocurrió, generación tras generación, en el caso de la familia Tornés ya que como se sabe “tradicionalmente los secretos de los canteros no eran revelados a los no iniciados. Sólo la aparición de la imprenta revolucionó la costumbre conservada en los tiempos modernos de que todo aprendiz o ‘mancebo’ durante su etapa de formación, confeccionase para su uso particular un cuaderno, una colección o álbum manual, un compendio de láminas o una cartilla de dibujos y notas explicativas”²⁰⁸ sin ánimo de publicarse a las que poder acudir en caso de necesidad ante casos complejos, recomendación que siguieron los arquitectos altoaragoneses al pie de la letra al reproducir en las páginas del *taccuino* familiares diseños del *Tratado de Arquitectura sobre el arte de cortar la piedra*.

De todos modos, la verdadera singularidad de este libro de trazas es que buena parte de sus folios copian el tratado de arquitectura de Giacomo Barozzi da Vignola titulado *Regola dei cinque ordini d'architettura* (fechado en su primera edición en 1562), que atestigua la presencia de tratadística italiana en el taller de los Tornés lo que, como indicaba la cita antes recogida de Carbonell i Baudes²⁰⁹, era algo propio de muchos profesionales de mediados del XVII. Los Tornés reprodujeron en los folios 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 21r, 21v, 22r, 23r, 24r, 25r,

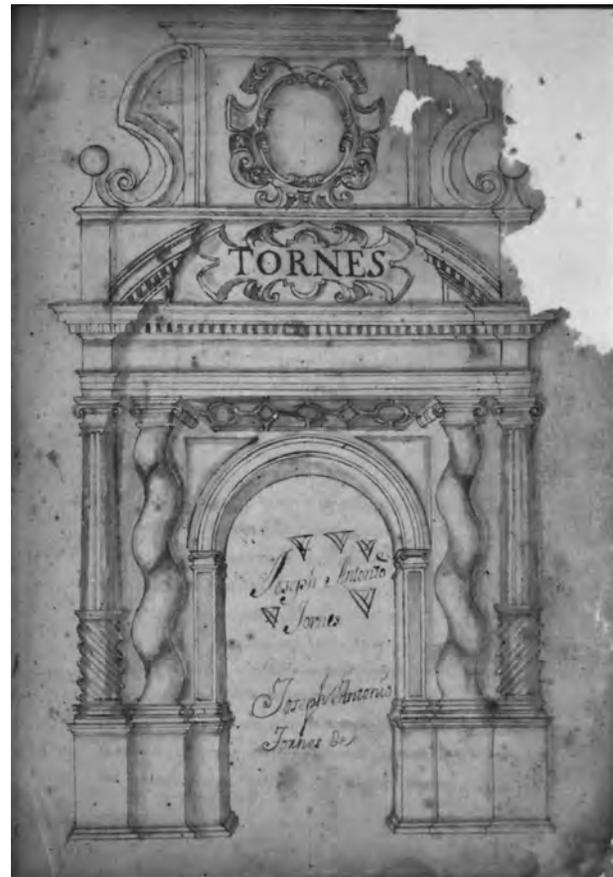


Fig. 1. *Taccuino Tornés*, folio 6 recto: dibujo de una portada. Huesca, AHP Huesca.

26r, 26v, 27r, 28r, 29r, 30r, 31r, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 37r y 38r del *taccuino* láminas de la *Regola*.

El hecho de que en el libro de trazas de los Tornés aparezcan muchas de las láminas de Vignola no hace que podamos clasificar el *taccuino* como un tratado de arquitectura en la acepción original del término, pues siguiendo la definición de Antonio Bonet Correa “un buen tratado es un libro en el que, además de un texto comprensible, preciso y de fácil manejo, se encuentra un cuerpo perfecto y completo de conocimientos teóricos y reglas aplicables, una *summa* universal y racional de la materia. A las doctrinas y enseñanzas se añade también un cuerpo muy completo de ejemplos gráficos, dibujos, croquis y diagramas que hacen evidentes los postulados y axiomas”²¹⁰. Tampoco Vignola “pretendió componer un tratado en el sentido estricto y riguroso del término”²¹¹ en cuanto al hecho de ser un compendio de todas las cuestiones teóricas y prácticas de la arquitectura. Pero de lo que no tenemos duda es que una edición de la *Regola* se encontraba en la biblioteca del taller familiar que estos arquitectos tenían en Jaca. Afirmamos esta tesis a tenor de las numerosas referencias, tanto directas como indirectas que aparecen en el manuscrito de los



Fig. 2. *Taccuino Tornés*, folio 18 recto: pórtico de orden toscano sin pedestal según la lámina V de la *Regola...* de Vignola.

Tornés, quienes escribieron el nombre del arquitecto italiano de manera fonética “biñola” en los folios 7r, 7v y 11v. Así, refiriéndonos al conocimiento y uso de la *Regola* en las librerías de los artistas españoles, el hecho de que se mencione el título de este tratado o el nombre de su autor, “implica muchas veces la posesión del libro viñolesco”²¹² por parte de quien lo cita, “lo que acrecienta el conocimiento del número de los propietarios de la Regla en España”²¹³ entre los que se debe incluir a los Tornés.

Los Tornés no copiaron todos los diseños de los que se compone la *Regola* ni en su edición original –la de 1562– ni en los añadidos que incluyeron ediciones posteriores. Hemos comprobado que entre sus folios no se reproduce la lámina I, esto es, la portada, aquella que Patricio Cajés, en su edición de 1593, modificó sustancialmente respecto a la original de 1562, con lo cual no se puede avanzar con certeza, hoy por hoy, qué edición consultaron los Tornés para reproducir las láminas de Vignola en su propio manuscrito. Si al menos, hubieran copiado la lámina I podríamos deter-

minar si utilizaron la versión italiana o la primera castellana. Con los datos actuales no se puede mantener, sin correr el riesgo de equivocarnos, una afirmación en un sentido o en otro. El manuscrito altoaragonés tampoco incluye otras láminas de Vignola –mucho menos problemáticas– como la lámina II (Motu proprio Papa Pio IV), la lámina III (Dedicatoria al Cardenal Farnese) pero que, de haber sido añadidas, nos hubieran ayudado a esclarecer qué edición manejaron. Tampoco reprodujeron la lámina IV (dos columnas con entablamento del orden toscano sin pedestal), la lámina IX (dos columnas con entablamento de orden dórico sin pedestal), la lámina XV (dos columnas con entablamento de orden jónico sin pedestal), la lámina XXI (dos columnas con entablamento de orden corintio sin pedestal), ni tampoco la lámina XXX (dos capiteles y una basa de orden compuesto).

Los arquitectos altoaragoneses reprodujeron en su libro de trazas veinticuatro láminas de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* en veinticinco páginas del *taccuino* (ya que el folio 23r contiene parte de la lámina XIII y la XIV de Vignola). Entre éstas no aparece ninguna de las trece láminas que en su traducción de 1593 incluyó al final de la publicación Cajés. Este añadido consistía por un lado en “cinco reproducciones de obras de Vignola contenidas en la segunda edición de la Regla hecha en Roma todavía bajo el control del maestro, reproducciones que van numeradas a continuación con los números XXXIII al XXXVII”²¹⁴ y, por otro lado, en ocho láminas de portadas numeradas de la XXXVIII a la XXXXV. Por ello, reiteramos que es difícil asegurar la edición a partir de la cual trabajaron los Tornés, pues de haber sido incluidas en su manuscrito alguna de las trece láminas añadidas (las que van de la XXXIII a la XXXXV) nos permitiría determinar si efectivamente consultaron la edición de 1593, dato que en la actualidad no podemos confirmar sin riesgo de error.

En cualquier caso podemos asegurar que existen las siguientes correspondencias entre el manuscrito de los Tornés y las estampas de la *Regola* de Vignola:

<i>Taccuino Tornés / Regola de Vignola</i>	Diseño que representa
Fol. 18r / Lám. v	pórtico de orden toscano sin pedestal
Fol. 19r / Lám. vi	pórtico de orden toscano con pedestal
Fol. 18v / Lám. vii	pedestal de orden toscano
Fol. 19v / Lám. viii	entablamento y capitel de orden toscano

De esta manera, los Tornés copiaron todas las láminas de Vignola que se refieren al orden toscano, a excepción

de la que representa dos columnas con entablamento del orden toscano sin pedestal (*Regola*, lámina IV).

<i>Taccuino Tornés / Regola de Vignola</i>	Diseño que representa
Fol. 20r / Lám. x	pórtico de orden dórico sin pedestal
Fol. 21r / Lám. xi	pórtico de orden dórico con pedestal
Fol. 22r / Lám. xii	pedestal de orden dórico
Fol. 23r / Láms. xiii y xiv	entablamento y capitel de orden dórico.

Así, los arquitectos aragoneses reprodujeron en el *taccuino* todas las láminas de Vignola que se refieren al orden dórico, a excepción de la lámina IX de la *Regola* que se refiere a dos columnas con entablamento de orden dórico sin pedestal.

<i>Taccuino Tornés / Regola de Vignola</i>	Diseño que representa
Fol. 24r / Lám. xvi	pórtico de orden jónico sin pedestal
Fol. 25r / Lám. xvii	pórtico de orden jónico con pedestal
Fol. 25r / Lám. xvii	pedestal del orden jónico
Fol. 27r / Lám. xix	capitel jónico
Fol. 28r / Lám. xx	diseño de la voluta capitel jónico

De esta correspondencia se deduce que los Tornés reprodujeron en su libro de trazas todas las láminas que en la *Regola* se refieren al orden jónico, a excepción de la lámina XV que representa dos columnas con entablamento de orden jónico sin pedestal.

<i>Taccuino Tornés / Regola de Vignola</i>	Diseño que representa
Fol. 29r / Lám. xxii	pórtico de orden corintio sin pedestal
Fol. 30r / Lám. xxiii	pórtico de orden corintio con pedestal
Fol. 31r / Lám. xxiv	pedestal del orden corintio
Fol. 32r / Lám. xxv	Planta y perfil de capitel corintio
Fol. 33r / Lám. xxvi	Entablamento y capitel corintio

Los Tornés reprodujeron todas las láminas de Vignola que se refieren al orden corintio, a excepción, tal y como se ha dicho antes, de la lámina XXI que en la *Regola* de

Vignola son dos columnas con entablamento del orden corintio sin pedestal.

<i>Taccuino Tornés / Regola de Vignola</i>	Diseño que representa
Fol. 34r / Lám. xxvii	pedestal del orden compuesto
Fol. 35r / Lám. xxviii	planta y perfil de un capitel compuesto
Fol. 36r / Lám. xxix	capitel, arquitrabe, friso y cornisa del orden compuesto

Los Tornés reprodujeron en su libro de trazas las láminas de la *Regola* que se refieren al orden compuesto a excepción de la lámina XXX en la que Vignola dibujó dos capiteles y una basa de orden compuesto.

Además, copiaron dos láminas del tratado de Vignola que algunos especialistas consideran como una novedad respecto a la tratadística de su tiempo. Estas son las láminas XXXI y la XXXII. La XXXI de Vignola representa “la delineación del éntasis y disminución del fuste de la columna así como a la galibación de la columna torsa o salomónica”²¹⁵ que aparece en el libro de los Tornés en el folio 37r. Considerando la enorme difusión que tuvo este tratado en el barroco y el profuso uso que tuvo en ese periodo la columna torsa, es lógico suponer que la *Regola* influyó en “la utilización de la columna salomónica por parte del Barroco”²¹⁶. Por ello no podemos desestimar el uso que los Tornés hicieron de ésta en algunas de la portadas que dibujaron en su libro de trazas (Fig. 1). Los Tornés también copiaron la lámina XXXII de la *Regola* que representa la cornisa de un edificio según la invención del propio arquitecto boloñés y que los Tornés reprodujeron en el folio 38r de su libro. Así, no hay ninguna duda de que los arquitectos aragoneses tenían el tratado de Vignola en su taller familiar, pero con los datos que poseemos actualmente no podemos confirmar de qué edición se trataba.

<i>Taccuino Tornés / Regola de Vignola</i>	Diseño que representa
Fol. 37r / Lám. xxxi	delineación del éntasis, disminución del fuste de la columna y la galibación de la columna torsa o salomónica
Fol. 38r / Lám. xxxii	cornisa de un edificio

Este compendio de textos y datos en un único manuscrito pero, especialmente, todo el mosaico de imágenes corrobora que, en la Edad Moderna, los modelos archi-



Fig. 3. *Taccuino* Tornés, folio 21: pórtico de orden dórico con pedestal según la lámina XI de la *Regola*... de Vignola.



Fig. 4. *Taccuino* Tornés, folio 24 recto: arcada de orden jónico sin pedestal según la lámina XVI de la *Regola*... de Vignola.

tectónicos se difundían a través de tratados, libros y láminas²¹⁷. Esta práctica fue muy generalizada entre los arquitectos de la época, tal y como apuntan algunos estudiosos “en el periodo barroco se publicaron gran cantidad de recopilaciones”²¹⁸ de diseños que eran adquiridos por artistas y arquitectos quienes se hacían con láminas, dibujos o bien grabados de profesionales a los que admiraban. De esta tendencia se contagiaron los Tornés, arquitectos aragoneses, quienes debían poseer una interesante biblioteca familiar de la que sacaban múltiples referencias. Eso sí, tal y como apunta Fernando Marías, hay que tener en cuenta que “los arquitectos y maestros de obras tanto como sus destinatarios, poseían una cultura visual arquitectónica y unos modos de lectura y discriminación que no eran los mismos de los historiadores del arte y de la arquitectura del siglo XXI, siempre orgullosos y autocomplacientes con su extensa cultura producto de nuestros tiempos más que de los de los objetos de nuestro estudio”²¹⁹, reflexión interesante que debemos considerar al analizar el contenido del libro de trazas de los Tornés.

La reproducción de las láminas de Vignola en el manuscrito de los Tornés: una aproximación a su análisis a modo de conclusión.

No debe sorprendernos que la *Regola* llegase hasta Jaca²²⁰, pequeña población enclavada en el corazón del Pirineo de Aragón, ya que la importación de láminas de arquitectura y, en concreto, las de Vignola fue algo frecuente. Algunos especialistas que han estudiado la renovación arquitectónica del Alto Aragón, apuntan que ésta se produjo “gracias a las fuentes gráficas que iban alcanzando paulatinamente las tiendas de los libreros y las librerías de algunos clientes y artífices. En estos productos de la imprenta internacional o española, bebieron los introductores de las formas renovadas (...) y los libros de arquitectura se convirtieron en el instrumento principal del cambio”²²¹.

La fama de la *Regola* lo convirtió en un libro de culto a nivel internacional, lo que propició su extensa difusión por Europa e hizo que llegara a recónditas localidades alejadas incluso de los centros culturales de primer



Fig. 5. Taccuino Tornés, folio 28 recto: capitel jónico según la lámina XX de la *Regola*... de Vignola.

orden²²². A este respecto, Christof Thoenes señala que la historia de uno de los más famosos libros de arquitectura de todos los tiempos comienza con una paradoja, pues la *Regola* de Vignola en su forma originaria no es técnicamente un libro, sino una serie de grabados –en cuya parte inferior aparecen algunas líneas explicativas– que ilustran los cinco órdenes de arquitectura²²³. Por esta razón interesó tanto al público desde su aparición, pues “si tratta di illustrazioni incise in rame con poche righe esplicative in calce. Chi apre il libro vede qualcosa come un catalogo di modelli, e come tale esso è stato inteso dal pubblico dalla sua prima apparizione”²²⁴.

Su éxito se debió, como se sabe, a varios factores. Por un lado, la preeminencia de las imágenes frente al texto que lo hacía mucho más legible y comprensible que cualquier otro tratado para la mayoría de profesionales, porque “di tutti i teorici del Rinascimento, Vignola era l’unico a rivolgersi esclusivamente, e espressamente all’architetto praticante”²²⁵, a quien se dirigía de manera clara y eminentemente didáctica, punto en el que reside la segunda razón de su éxito. Tal y como explica Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, la *Regola* no pertenece

“a aquel género de escritos amplios y difusos que, como los de León Bautista Alberti, Francisco di Giorgio Martini y Antonio Averlino Filarete, especulaban en el siglo anterior sobre multitud de materias con el intento de proporcionar un fundamento intelectual a la arquitectura”²²⁶, sino que el tratado de Vignola minimizó en la medida de lo posible el contenido teórico, para basarse en la enseñanza de los órdenes arquitectónicos desde la práctica. La *Regola* estaba mucho más próxima a los presupuestos de Sebastiano Serlio y Andrea Palladio, quienes “perseguían fines más cercanos y empíricos”²²⁷ buscando a sus lectores entre los profesionales de la arquitectura a través de la simplicidad, la concisión, la brevedad, “lo manejable de su texto y la nitidez y claridad de sus láminas”²²⁸. Así, el punto fuerte del tratado de Vignola era una extensa parte gráfica –que realmente compone el grueso de la *Regola*– conformada por grandes láminas (al menos en su versión original) dibujadas y reproducidas con gran precisión, que estaban dispuestas con un orden claro y una estructura sencilla.

Sin embargo, esta aparente sencillez no era tal, pues las láminas de los órdenes arquitectónicos se acompañaban de medidas (siempre en módulos²²⁹, como también hacen los Tornés) y cada cálculo de sus diseños se podía verificar con el compás. No es casual que Vignola se retratase en la primera lámina de la *Regola* de la edición de 1562 con un compás en la mano como herramienta del control de la medida y del *disegno* que era su modo de expresión natural, pues “defendía que el lenguaje del arquitecto no era la palabra sino el dibujo”²³⁰. La fama que tuvo la *Regola* en el ámbito arquitectónico se debió precisamente a que carecía de texto y el poco que incluía –comparado con el que tienen otros tratados de la época– no estaba escrito en latín culto, sino en “vulgar”²³¹ y además iba directamente a lo esencial de la arquitectura. La carencia de texto se suplía con la abundancia de dibujos muy explicativos, aspecto en el que radica el verdadero atractivo de este tratado. Para algunos estudiosos el libro de Vignola se hizo famoso “por su funcionalidad y sentido didáctico, al establecerse en él con más claridad que en ningún otro una teoría completamente ortodoxa de los cinco órdenes”²³². Así, funcionalidad y sentido académico son dos características propias de este tratado que, junto con su brevedad, sencillez, sobriedad y fácil accesibilidad (su enorme difusión lo convierte posiblemente en el texto más leído de los publicados en la Europa de aquel momento) hizo que lo bautizaran como “el manual por antonomasia de la arquitectura moderna”²³³ que utilizaron muchos profesionales en sus talleres y, entre ellos los Tornés.

Tal y como señala A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, se puede “afirmar, sin incurrir en exageración que así como el siglo XVI fue el siglo que conoció el triunfo del tratado de Sebastiano Serlio en España (...) los siglos siguientes supusieron el desbancamiento del

boloñés y la acogida ferviente y sin reservas de la Regla viñolesca²³⁴ que utilizaron mayoritariamente los arquitectos del XVII en nuestro país. Hay que entender que la *Regola* no requería de una vasta formación teórica para su entendimiento, aspecto que el mismo autor expresó en su introducción al lector, a quien advirtió que “podrá con una simple ojeada, sin gran molestia de leer, comprenderlo todo y oportunamente hacer uso”²³⁵. Y esto es lo que precisamente hicieron estos arquitectos aragoneses, hacer uso de la *Regola* y copiar algunas de sus láminas en su libro de trazas familiar como referencia a la que aludir en sus empresas arquitectónicas.

Para concluir señalaremos que debemos considerar el manuscrito de los Tornés como un *taccuino* y, por lo tanto, como un cuaderno de taller inconcluso, elaborado con la intención de ser un compendio de ideas y dibujos

arquitectónicos que ayudaban a estos profesionales en su trabajo, sin olvidar que la *Regola*, en origen, también debió “tener un carácter de apunte personal”²³⁶. Probablemente ésta fue concebida como resultado de las experiencias arquitectónicas de Vignola y fruto de décadas de actividad profesional y no tanto como un texto didáctico, aunque lo acabó siendo. También lo fue el propio libro de trazas de los Tornés, aunque éste se circunscribió únicamente al uso interno del estudio familiar.

Debido a la complejidad del asunto y a la comprensible limitación de espacio que tiene este artículo no podemos tratar aquí de forma profunda su análisis. Por ello, este trabajo ha de considerarse como una aproximación al tema –tal y como se señala en el título– que se ampliará en la edición crítica y facsímil que en este momento nos encontramos preparando sobre los Tornés.

NOTAS

¹ Antes de nada quisiera señalar que este texto no tendría ni la forma, ni el contenido, ni siquiera el título que aquí se presenta si no fuera por las sugerencias de algunos profesores que amablemente leyeron el texto. Me gustaría agradecer a Fernando Marías su generosidad científica y sus consejos a la hora de elaborar este estudio y, en concreto, que me sugiriera la posibilidad de que el libro de trazas de los Tornés fuese un *taccuino*. El presente artículo se desarrolla dentro del trabajo realizado en el Grupo Consolidado de Investigación *Patrimonio Artístico en Aragón* (H03/248-58) dirigido por la Dra. María Isabel Álvaro Zamora, Catedrática del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Para llevar a cabo este estudio hemos realizado una Estancia de Investigación de tres meses de duración durante el verano de 2010 en el Centro Internacional de Estudios de Arquitectura Andrea Palladio de Vicenza bajo el tema “Trazas y diseños. El manuscrito de la saga de arquitectos Tornés de Jaca, su aportación a la arquitectura de la Edad Moderna en Aragón y su vinculación con la tratadística italiana” que ha sido financiada por el “Programa Europa XXI” de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza. Quisiera agradecer al personal del C.I.S.A. de Vicenza y, en especial, a la bibliotecaria Daniela Tovo la ayuda y las facilidades prestadas.

² Así se recoge en Christof THOENES, Pietro ROCCASECA, “Vignola teórico”, Richard J. TUTTLE, Bruno ADORNI, Christof Luitpold FROMMEL, Christof THOENES (eds.), *Jacopo Barozzi Da Vignola*, Milano, Electa, 2002, p. 89-99, concr. 89.

³ A este respecto resulta fundamental Fernando MARÍAS, “Vignola y España: dibujos, grabados, lecturas y traducciones”, *Jacopo Barozzi da Vignola. Aggiornamenti critici a 500 anni dalla nascita*, Comitato nazionale per le celebrazioni per il Vignola, Roma, 2010, p. 207-227.

⁴ Sobre el éxito que tuvo la *Regola* véase: Francisco CALVO SERRALLER, *Giacomo Barozzi Vignola. Regla de los cinco órdenes de arquitectura*, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981, p. XII-XIV y también el trabajo de Christof THOENES, Pietro ROCCASECA, “La fortuna della Regola”, Richard J. TUTTLE et alii (eds.), *Jacopo Barozzi Da Vignola*, Milano, Electa, 2002, p. 362-366.

⁵ Christof THOENES, “La pubblicazione della ‘Regola’”, Richard J. TUTTLE et alii (eds.), *Jacopo Barozzi Da Vignola*, Milano, Electa, 2002, p. 333-340, concr., p. 333.

⁶ *Ibidem*.

⁷ THOENES, ROCCASECA, “Vignola teórico”, 2002, p. 338.

⁸ Véase también José Enrique GARCÍA MELERO, *Literatura española sobre artes plásticas. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2002, p. 61.

⁹ Sobre la problemática de la fecha de la primera edición italiana de la *Regola*, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos señala que “apareció ésta en Roma, según se ha dicho en 1562, aunque oficialmente no registrara la fecha” véase Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Iacome de Viñola. Regla de las cinco órdenes de arquitectura*, Madrid, 1593, ed. facsímil, Valencia, Albatros, 1985, p. 16 consúltese la nota al pie número 10 incluida en la página señalada.

¹⁰ CALVO SERRALLER, 1981, p. XII.

¹¹ Un clásico histórico sobre la obra de Vignola es el trabajo de María WALCHER CASEROTTI, *Il Vignola*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 1960, 2 vols. Véase también las numerosas aportaciones realizadas en el cuarto centenario de su muerte recogidas en J. COOLIDGE, W. LOTZ, Christof THOENES, Richard J. TUTTLE, María WALCHER CASOTTI, *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola nel quarto centenario della morte*, Bologna, Casa di Risparmio di Vignola, 1974, así como otras contribuciones más contemporáneas como la de Marcelo FAGIOLO, “Il Vignola e l’architettura farnesiana”, *Tiempo y espacio en el arte*, Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, tomo I, p. 629-645 y la de Richard J. TUTTLE et alii (eds.), *Jacopo Barozzi Da Vignola*, Milano, Electa, 2002. También resulta de gran interés el libro publicado con motivo del quinto centenario del nacimiento de Vignola por Marcelo FAGIOLO, *Vignola, l’architettura dei principi*, Roma, Gangemi Editori, 2007 que incluye un catálogo de obras e interesante bibliografía en las páginas 257-315. Mucho más reciente y ciertamente revelador es el trabajo de MARÍAS, 2010, p. 207-227.

¹² Según Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos “una edición aumentada con la adición de cinco láminas sin paginar, ilustrando obras del propio Barozzi (...) puede haber sido preparada por Vignola mismo, aunque aparecería póstumamente después de 1573. Todas las demás adiciones y cambios introducidos en estampaciones posteriores son, en cambio apócrifos” RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 17. Véase también Diego SÚAREZ QUEVEDO, “Centenarios de Vignola (2007) y Palladio (2008). Apuntes, acentos”, *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, n° 18, p. 271-316, concr., p. 291.

- ¹³ Sobre las ediciones facsímiles de la *Regola* véase CALVO SERRALLER, 1981, p. 21-27; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 18-25; Christof THOENES, “La fama di Vignola”, Richard J. TUTTLE et alii (eds.), *Jacopo Barozzi Da Vignola*, Milano, Electa, 2002, p. 100-107.
- ¹⁴ MARÍAS, 2010, p. 211.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ibidem. Sobre las citas y referencias escritas a la *Regola* en España véase las p. 212-216 del estudio señalado.
- ¹⁷ GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA, *Regla de las cinco ordines de arquitectura*, traducido del toscano al romance por Patritio Caxesi, Madrid, 1593.
- ¹⁸ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, p. 18 y MARÍAS, 2010, p. 217.
- ¹⁹ Fernando Marías apunta que “a pesar de la traducción de 1593, como veremos, siguieron circulando copias españolas de las ediciones italianas, a veces acompañando a otros textos de teoría arquitectónica” en MARÍAS, 2010, p. 214.
- ²⁰ Al parecer Cajés realizó obra pictórica en la Corte y proyectó un interesante puente entre el Alcázar y la Casa de Campo de Madrid. Véase Marquesa de CASA VALDÉS “Proyecto de Caxesi para unir palacio con la Casa de Campo conservado en la Biblioteca de palacio”, *Reales Sitios*, nº 68, 1981, p. 31-36. Sin embargo, lo que interesa destacar aquí en su trabajo como traductor de la *Regola*, así como recoger lo que señalan algunos especialistas en relación a que “compuso otro libro sin ilustraciones sobre generalidades de arquitectura, cuyo manuscrito de 130 folio, dividido en 28 capítulos, acaso autógrafa según don Manuel Gómez Moreno, se conserva en la Biblioteca Nacional” RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 19. La hipótesis de que Cajés escribió este manuscrito ha sido defendida en Manuel GÓMEZ MORENO, *El libro español de arquitectura*, Madrid, Magisterio Español, 1949 y refutada por Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, “Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550”, *Boletín de Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII, Zaragoza, 1983, p. 41-57.
- ²¹ Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, “El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo”, E., SANTIAGO (dir. Catálogo exposición), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, p. 134-148.
- ²² MARÍAS, 2010, p. 219-220.
- ²³ MARÍAS, 2010, p. 217.
- ²⁴ La edición facsímil a esta edición en castellano con estudio introductorio fue realizada por Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Véase RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985.
- ²⁵ Para conocer las ediciones que ha habido del tratado de Vignola y, en concreto, las españolas, véase RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 18-25. Resulta de gran interés el estudio de Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, 1985, p. 134-148 y el de MARÍAS, 2010, p. 207-227. También se citan algunas de ediciones en Pedro Antonio LÓPEZ GAYARRE, “Fuentes bibliográfica de Arte y Uso de Arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 3, 1990, pp. 137-149, concr., p. 144, nota 29. Igualmente debemos citar aquí el artículo –que con algunos errores– escribió María WALCHER CASEROTTI “Giacomo Barozzi da Vignola. Regola dei cinque ordini d’architettura”, Elena BASSI, Sandra BENEDETTI, Renato BONELLI, Licisco MAGAGNATO, Paola MARINI, Tommaso SCALESSE, Camillo SEMENZATO, María WALCHER CASOTTI, *Pietro Cataneo. Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati*, Milano, Edizioni Il Profilo, 1985, pp. 501-577.
- ²⁶ CALVO SERRALLER, 1981, p. 21-34.
- ²⁷ Hemos intentado investigar el propietario que poseía el libro de los Tornés y lo entregó a subasta, pero nos ha sido imposible determinar el nombre de este particular, entre otras cosas, porque la documentación se conservaba en la propia casa de subastas emplazada en la Calle Velázquez de Madrid y ésta cerró hace aproximadamente cinco años. El Gobierno de Aragón pagó por la adquisición de este manuscrito 3.541.508 pesetas, esto es, 21.284,84 euros. La compra tuvo lugar el día 21 de noviembre de 2001 y fue dada a conocer en el Boletín Oficial de Aragón el 21 de diciembre de 2001. A pesar de que el libro se encontraba desde 2001 en Aragón, no pudimos consultarlo hasta que se terminó su restauración el día 6 de abril de 2004 y llegó al Archivo Histórico Provincial de Huesca.
- ²⁸ Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPH) Sección Familias, Sign. 71. Quisiera dejar constancia de mi más profundo agradecimiento a todo el personal del Archivo Histórico Provincial de Huesca por toda la ayuda facilitada, en especial, a su directora María Rivas Pala por los desvelos que ha tenido siempre con mi trabajo.
- ²⁹ Sobre los Tornés hemos realizado algunos estudios que recogemos aquí: Natalia JUAN GARCÍA, “La saga de los Tornés de Jaca (I)”, *La Estela de Jaca*, Jaca, Ayuntamiento de Jaca, Asociación Sancho Ramírez, 2006, nº 16, p. 17-19; Natalia JUAN GARCÍA, “Aproximación al estudio de un libro de trazas de los siglos XVII-XVIII: el manuscrito de la familia Tornés”, VV.AA., *Libros con arte. Arte con libros*, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Cáceres, 2007a, p. 427-445; Natalia JUAN GARCÍA, “La saga de los Tornés de Jaca (II)”, *La Estela de Jaca*, Jaca, Ayuntamiento de Jaca, Asociación Sancho Ramírez, 2007b, nº 18, p. 16-19; Natalia JUAN GARCÍA, “Las trazas de ciudadelas y fortalezas recogidas en el libro manuscrito de la familia Tornés de Jaca”, VV.AA., *Ciudades amuralladas*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007c publicación en CD rom; Natalia JUAN GARCÍA, “La saga de los Tornés de Jaca (III)”, *La Estela de Jaca*, Jaca, Ayuntamiento de Jaca, 2008, nº 19, p. 16-19.
- ³⁰ Este es el caso del estudio de Elena BARLÉS BÁGUENA, Antonio MARTÍNEZ GALÁN y Elisa SÁNCHEZ SÁNZ, “El Monasterio Alto de San Juan de la Peña”, en Ana Isabel LAPEÑA PAÚL (coord.), *San Juan de la Peña (Suma de Estudios)*, Zaragoza, Mira Editores, 2000, p. 117-173. Aunque en este trabajo se cita (p. 124 y s.s.) como José Fornés se trata en realidad de Joseph Antonio Tornés Lalana.
- ³¹ Así aparece en José Antonio ARMILLAS VICENTE “La creación del mito de San Juan de la Peña. Los tiempos modernos (1494-1794)”, en Ana Isabel LAPEÑA PAÚL (coord.), *San Juan de la Peña. Suma de Estudios*, Zaragoza, Mira Editores, 2000, p. 91-115, concretamente en la página 109 se dice “Jacinto Lornés” cuando es “Jacinto Tornés”.
- ³² Existe la referencia de JulioALVIRA BANZO, “La familia Tornés o la arquitectura barroca jacetana”, *Diario de Altoaragón*, Especial San Lorenzo, martes, 10 de agosto 2004, p. 8.
- ³³ Archivo Diocesano de Jaca (A.D.J.), Libro parroquial de Jaca 1 y A.D.J., Libro parroquial de Jaca 2.
- ³⁴ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 14v.
- ³⁵ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15v.
- ³⁶ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15v.
- ³⁷ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 62r.
- ³⁸ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 62v.
- ³⁹ El folio 24r tiene la particularidad de incluir un diseño de Pedro Tornés y en la parte inferior del folio la firma de su padre Antón Tornés Grasa con otra tinta y con otra letra.
- ⁴⁰ En el folio 62r las dos últimas líneas de texto corresponden a la letra del hijo de Pedro Tornés, esto es, Pedro Joseph Tornés Sarasa.
- ⁴¹ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 16r “el licenciado Pedro Jusepe Tornos”.
- ⁴² AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 16v.
- ⁴³ Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, *Capitulaciones Matrimoniales de Jaca*, Colección Justicia de Aragón, Zaragoza, Ed. El Justicia de Aragón, 2003, p. 21 y p. 175.
- ⁴⁴ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 17v.
- ⁴⁵ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 62r.

- ⁴⁶ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 45v
- ⁴⁷ Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, *Arte y trabajo en el Alto Aragón (1434-1750)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2006, p. 62.
- ⁴⁸ GÓMEZ DE VALENZUELA, 2003, p. 21 y p. 175.
- ⁴⁹ GÓMEZ DE VALENZUELA, 2006, p. 390-391.
- ⁵⁰ GÓMEZ DE VALENZUELA, 2006, p. 60.
- ⁵¹ GÓMEZ DE VALENZUELA, 2006, p. 11 y p. 44-46.
- ⁵² Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, "La iglesia parroquial de Yebra de Basa", *Jacetania*, n.º 69-70, junio-agosto 1977, s.p.
- ⁵³ GÓMEZ DE VALENZUELA, 2006, p. 403-407.
- ⁵⁴ GÓMEZ DE VALENZUELA, 2006, p. 402.
- ⁵⁵ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 14v.
- ⁵⁶ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15r.
- ⁵⁷ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 14v.
- ⁵⁸ Antón Tornés Grasa escribió en los folios 49r, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52r, 52v, 53r, 53v, 54r, 55r, 56r, 56v, 58r, 59r, 70r, 70v y lo poco que se ha conservado escrito en el folio 71r.
- ⁵⁹ Archivo Municipal de Jaca (AMJ), Libro 845 actas del concejo.
- ⁶⁰ AMJ, Libro 845 actas del concejo.
- ⁶¹ AHPH, Protocolo Notarial 6239. Notario Agustín Borau y Santiago BROTO APARICIO, *Diario del Altoaragón*, p. 4, domingo, 2 de mayo de 1999 y 2 de diciembre de 2005.
- ⁶² A.M.J., Libro 849 actas del concejo
- ⁶³ A.M.J., Libro 850 actas del concejo.
- ⁶⁴ *El Pirineo aragonés*, n.º 6091, 7 de diciembre de 2001.
- ⁶⁵ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15v. La hija primogénita de Pedro Tornés, María Orosia, se casó en el año 1680 con Jusepe Asso.
- ⁶⁶ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15v. En marzo de 1682 la hija de Pedro Tornés y María Sarasa llamada Juana Lena contrajo matrimonio con un escultor de Ruesta llamado Francisco que contaba también con cierto prestigio en la zona
- ⁶⁷ AHPH., Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15r. Las hijas de Pedro Tornés y María Sarasa, esto es, María Orosia, Juana Lena y María Paciencia se confirmaron el 21 de mayo de 1668 en Jaca.
- ⁶⁸ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15r. Pedro Joseph Tornés Sarasa nació el 20 de marzo de 1669.
- ⁶⁹ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 16r.
- ⁷⁰ Pedro Joseph Tornés Sarasa escribió en el *taccuino* en los folios 17v, 45v y 62r
- ⁷¹ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15v. El La quinta hija de Pedro Tornés y María Sarasa, esto es, Jusepa Antonia nació el 10 de noviembre de 1671 y murió el día 22 de agosto de 1673.
- ⁷² AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15v.
- ⁷³ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15v. Joseph Antonio Tornés Lalana nació el 16 de mayo de 1684 y fue confirmado el 9 de septiembre de 1685
- ⁷⁴ AHPH, Libro parroquial de Jaca 4. Juan Tornés Lalana, hijo del segundo matrimonio de Pedro Tornés con Francisca Lalana, nació en 1688 y falleció en 1769. Fue escultor de profesión y se casó con Manuela Sánchez con quien en 1718 tuvieron una hija a la que llamaron Francisca Josefa Tornés Sanchez.
- ⁷⁵ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 16r. Juan Jusepe Tornés Lalana, tercer hijo de Pedro Tornés y Francisca Lalana, nació el 12 de abril de 1690 y fue confirmado el 8 de septiembre de aquél mismo año.
- ⁷⁶ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 16r. Joseph Joaquín Tornés Lalana nació el 5 de julio de 1692.
- ⁷⁷ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 17r.
- ⁷⁸ Referencia a Pedro Tornés se incluye en Jesús MARTÍNEZ VERÓN, *Arquitectos en Aragón. Diccionario Histórico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, volumen IV, p. 446.
- ⁷⁹ Nuestra breve aproximación al tema en: Natalia JUAN GARCÍA, "Los artífices del monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca) durante el siglo XVII y XVIII", en *IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, Instituto Juan de Herrera, 2005, p. 643-654; Natalia JUAN GARCÍA, "El monasterio alto de San Juan de la Peña. Un nuevo edificio para un antiguo monasterio", en VV.AA., *Monasterio de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Turismo, 2007d, p. 139-158; Natalia JUAN GARCÍA, *San Juan de la Peña y sus monjes. La vida en un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2007e, p. 84-85 y Natalia JUAN GARCÍA, *Monasterio de San Juan de la Peña y sus monjes. Vida y costumbres en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delsan Editorial, 2011, p. 80-82.
- ⁸⁰ AMJ, Libro 852 actas del concejo.
- ⁸¹ AMJ, Libro 852 actas del concejo.
- ⁸² AMJ, Libro 852 actas del concejo.
- ⁸³ Respecto a la participación de Pedro Tornés en San Juan de la Peña en ocasiones hemos escrito sobre él como "el amigo de la comunidad" por la estrecha relación que mantuvo con este monasterio véase: JUAN GARCÍA, 2005, p. 646; JUAN GARCÍA, 2007b, 84-85; JUAN GARCÍA, 2007d, p. 139-158, concr., p. 158-160 y JUAN GARCÍA, 2011, p. 80-82.
- ⁸⁴ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 62r.
- ⁸⁵ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 62r.
- ⁸⁶ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 62r.
- ⁸⁷ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 62r.
- ⁸⁸ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 62r.
- ⁸⁹ Natalia JUAN GARCÍA, "Contribución a las trazas arquitectónicas del siglo XVII: el diseño de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña del arquitecto zaragozano Miguel Ximenez", en *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, n.º 22, p. 453-483.
- ⁹⁰ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 62r.
- ⁹¹ En el texto manuscrito no se especifica el año, sólo el día, el mes y la hora pero hemos comprobado que corresponde a 1676 en el que efectivamente el 13 de abril fue lunes.
- ⁹² Natalia JUAN GARCÍA, "Un interesante trabajo del erudito y polifacético Francisco de Artiga: la descripción de la planta del monasterio alto de San Juan de la Peña", en *Argensola*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007f, n.º 116, pp. 61-109.
- ⁹³ A.M.M.B.J., Recopilación de documentos originales 1508-1777, documento de 29 diciembre de 1686.
- ⁹⁴ Javier COSTA FLORENCIA, "El barroco en la Jacetania", en José Luis ONA GONZÁLEZ y Sergio SÁNCHEZ LANASPA, (coord.), *La comarca de la Jacetania*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2004, p. 179.
- ⁹⁵ Joseph Antonio Tornés Lalana escribió en el *taccuino* en los folios 2r, 3r, 4r, 5r, 6r, 46v, 57r, 60r y 61r así como en los folios 16r, 16v, 17r y 17v folios en los que también escribió su padre Pedro Tornés, e incluso en este último lo hizo su hermanastro Pedro Joseph Tornés Sarasa.

- ⁹⁶ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15v.
- ⁹⁷ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 17r. Joseph Antón Tornés Beltrán nació el 18 de abril de 1716 y falleció el 17 de enero de 1718.
- ⁹⁸ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 17r. ^{xcix}; María Josefa Tornés Beltrán nació el 1 de febrero de 1718 y falleció el 4 de noviembre de 1730.
- ⁹⁹ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 17r. José Antonio Tornés Beltrán nació el 13 de diciembre de 1720.
- ¹⁰⁰ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 17r. Pedro Joseph Antonio Tornés Beltrán nació en 1722.
- ¹⁰¹ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 17r. Joseph Joaquín Tornés Beltrán nació el 31 de diciembre de 1723 “Entre 11 y doze de la noche ultimo día del año de 1723 día San silbestre nacio en la villa de Pertussa Joseph Joachin Tornes hijo de Antonia Betran fueron padrinos Miguel Pertussa y Francisca Santa Fe bautiçola Mo[se]n Felix Bitrian”.
- ¹⁰² AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 17r. María Francisca Tornés Beltrán nació el 17 de julio de 1726.
- ¹⁰³ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 17v. El hijo de Joseph Antonio Tornés Lalana y Antonia Beltrán de nombre desconocido sabemos que nació el 13 de mayo de 1728.
- ¹⁰⁴ primera referencia que recogió la labor de Joseph Antonio Tornés Lalana en San Juan de la Peña –aunque se llamara “Fornés o Torner”– es el artículo Elena BARLÉS BÀGUENA, Antonio MARTÍNEZ GALÁN y Elisa SANCHEZ SANZ, p. 127-173, donde se estudia parte del informe que hizo sobre las obras de este conjunto monástico.
- ¹⁰⁵ Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHNM), Sección Clero, legajo 2247, doc.1168.
- ¹⁰⁶ José Antonio MORENO NIEVES, *El poder local en Aragón durante el siglo XVIII: los regidores aragoneses entre la Nueva Planta (1707) y el Antiguo Régimen*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, p. 501.
- ¹⁰⁷ AHPH, Sección Clero, legajo 2247, doc.1168.
- ¹⁰⁸ Joseph Antonio Tornés Lalana aparece en el año 1756 como procurador síndico general del Ayuntamiento de Jaca cargo que ocupó hasta 1761. Véase José Antonio MORENO NIEVES, p. 198, p. 255, p. 500. y p. 501.
- ¹⁰⁹ JUAN GARCÍA, 2007b, n° 18, p. 16.
- ¹¹⁰ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 16v.
- ¹¹¹ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 16v.
- ¹¹² GÓMEZ DE VALENZUELA, 2006, p. 45 y p. 391-400. Resultan de gran interés los doc. 208, 209 y 210 cuya transcripción se incluye en esta publicación. Véase también GÓMEZ DE VALENZUELA, 1977, s.p.
- ¹¹³ GÓMEZ DE VALENZUELA, 2006, p. 390-391.
- ¹¹⁴ GÓMEZ DE VALENZUELA, 2006, p. 403-407 y p. 449.
- ¹¹⁵ A.H.P.H., Protocolo Notarial 6239. Notario Agustín Borau y Santiago BROTO APARICIO, *Diario del Altoaragón*, p. 4, domingo, 2 de mayo de 1999 y 2 de diciembre de 2005.
- ¹¹⁶ AMJ, Libro 845 actas del concejo.
- ¹¹⁷ AHPH, Protocolo Notarial 6239. Notario Agustín Borau y Santiago BROTO APARICIO, p. 4.
- ¹¹⁸ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 14v.
- ¹¹⁹ GÓMEZ DE VALENZUELA, 2006, p. 11, 40, 64-65 y 391-394. En este libro se publican documentos relativos a Antón Tornés, especialmente importantes son los transcritos con los números 206, 207, 208, 209, 210, 212 y 213.
- ¹²⁰ JUAN GARCÍA, 2005, p. 643-654 y JUAN GARCÍA, 2007d, p. 139-158.
- ¹²¹ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 16r. Juan Tornés Lalana era hijo de Pedro Tornés y Francisca Lalana. Juan Tornés Lalana nació en 1688 y falleció en 1769.
- ¹²² FRANCISCO LALANA, *Historia de el Monasterio Real de Sancta Christina de Summo Portu de Aspa, del Orden de Predicadores dela Ciudad de Jacca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Colección “Rememoranzas”, n° 2, 1989, p. 251.
- ¹²³ COSTA FLORENCIA, p. 173.
- ¹²⁴ En 1728 José y Juan Tornés trabajaron en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Binué. Al parecer “el primero de ellos ejecutaría las imágenes, mientras que el segundo bajaría el sagrario expositor. La primicia daría a los artífices de la obra ciertas cantidades de trigo y cebada como parte de pago. De este modo, en la documentación de la época puede leerse ‘Di trigo a Juan Tornés, escultor por el sagrario del Altar mayor...’. Y también ‘Di al hermano del dicho por el retablo que me hace en Jaca, quince caizes de trigo, también para el altar mayor’. Posteriormente se explicita que el referido hermano es José” . *Ibidem*.
- ¹²⁵ En 1738 Juan Tornés Lalana trabajó en el retablo mayor de la iglesia de Martillué por 83 libras y en el de la iglesia de Yebra de Basa. COSTA FLORENCIA, p. 178.
- ¹²⁶ Juan Tornés Lalana trabajó en 1740 en el retablo mayor de la parroquia de Ulle cuyas obras debieron iniciarse en los primeros años del siglo. La segunda fase constructiva del retablo de Ulle corresponde a los nuevos añadidos escultóricos en los que participó Juan Tornés Lalana como principal encargado de llevar a cabo dichas mejoras. Se ocupó de las grandes tallas que aparecen en los ángulos laterales superiores e inferiores del arco que envuelve el retablo esto es las figuras de Santa Orosia, San José, San Juan Bautista y un santo obispo. Por este trabajo se le pagó, en diciembre de 1740, 80 libras jaquesas y 16 más por la efigie de Santa Bárbara situada debajo de la hornacina central, a los pies de San Martín. A partir de este momento Juan Tornés Lalana aplicó un importante cambio estético en sus obras siendo una de sus aportaciones más significativas la incorporación de vistosos cortinajes en los áticos de los retablos. *Ibidem*
- ¹²⁷ Juan Tornés Lalana trabajó en el retablo mayor de la iglesia de Navasa en 1741 trabajo por el que se le pagó 139 libras 2 sueldos y una porción de trigo. COSTA FLORENCIA, 2004, p. 179.
- ¹²⁸ Juan Tornés Lalana trabajó en el retablo de la iglesia de Larué en el año 1754 por cuya obra se le pagó 130 libras. En 1759 realizó para esta misma iglesia una peana, el frontal del altar mayor así como un arca para el santo monumento. *Ibidem*.
- ¹²⁹ Sobre la labor escultórica de algunos miembros de la familia Tornés véase COSTA FLORENCIA, p. 176-178.
- ¹³⁰ Juan Jacinto Tornés fue hijo de Juan Tornés Gil quien también fue médico. Juan Jacinto Tornés aparece el 15 de abril de 1642 en la lista de consejeros del concejo de Jaca. Algunos años después, el 20 de marzo de 1658, el consistorio de Jaca recibió una carta de Juan Jacinto Tornés en la que pedía que se le pagasen 130 libras que le habían prometido a su difunto padre. AMJ, Libro 845 actas del concejo.
- ¹³¹ Juan Jacinto Tornés asistía en Jaca pero el 19 de agosto de 1684 sabemos que se sintió enfermo y señaló que se pasaría mucho tiempo sin poder salir de casa por lo que el concejo de Jaca decidió contratar a otro médico para que atendiese a la ciudad. Cuatro años después de esta circunstancia los médicos Juan Jacinto Tornés y Juan Francisco Oliván se ofrecieron el 31 de mayo de 1688 para volver a ejercer su profesión en Jaca y el concejo los admitió para los tres años siguientes. El 5 de mayo de 1691 el médico Juan Jacinto Tornés escribió una carta al consistorio en la que, suponemos, pediría la prórroga de su cargo, una petición que solicitó de nuevo el 9 de julio de 1694. El 12 de abril de 1738 y el 25 de febrero de 1743 aparece Juan Jacinto Tornés relacionado con un tema del vicario general León Martón quien aprobó la ejecución del testamento del médico (fechado 1 de junio de 1701) por el que se cedía el censo sobre una casa en el barrio de la Churrundiella de Jaca y que tras un

- largo proceso quedó como propiedad del monasterio de Santo Domingo de la ciudad. AMJ, Libro 853, Libro 854, Libro 855 y Libro 856 actas del concejo.
- ¹³² Un documento del 8 de septiembre de 1677 da a conocer la penuria por la que pasaba la comunidad pinatense dos años después de que ocurriera el incendio que acabó con la vida religiosa en el monasterio medieval. En ese año los monjes llegaron a un acuerdo con Juan Jacinto Tornés y Juan Francisco Oliván, médicos de Jaca para que éstos visitaran a todos los enfermos que hubiera tanto en el monasterio como en la casa que la comunidad tenía en Santa Cilia para atender a los donados que vivían allí. Los monjes pidieron a los médicos que comprendieran su precaria situación, ya que como tan sólo habían pasado dos años desde el fatídico incendio vivían en un momento de escasez económica por lo que no podían hacer frente a los pagos de estos profesionales. Los monjes se sirvieron de la confianza que tenían con la familia Tornés para que los honorarios no fueran elevados en el ejercicio de su profesión. AHPH, Hacienda, H-15981/14. Esta referencia documental se cita ya en José Antonio ARMILLAS VICENTE, p. 109.
- ¹³³ José Antonio Tornés Beltrán, hijo de Joseph Antonio Tornés Lalana y Antonia Beltrán, nació el 13 de diciembre de 1720. En 1752 aparece con su mujer Alberta Lon en el acta del nacimiento de su primer hijo al que llamaron Fernando Roberto Tornés Lon. Al año siguiente, en 1753, este matrimonio tuvo otro hijo al que pusieron de nombre Mariano José Tornés Lon. ADJ, Libro parroquial de Jaca 5 Archivo diocesano de Jaca.
- ¹³⁴ José Antonio Tornés Beltrán aparece el 2 de enero de 1750 en el contrato de arrendamiento del villar de la pardina de Fontazonas en el que actuó Sebastián Moreno alfarero como testigo AHPH, Notario José Tornés, Sign 7594, fol. 63.
- ¹³⁵ José Antonio Tornés Beltrán aparece el 27 de junio de 1769 en un censo de Antonio Laclaustra sobre casas en la calle de las Cambras campos en Fondabós, Monteciello, Las Tiendas, cercanías del Gas y Campañián. FRANCISCO LALANA, p. 361 y ss.
- ¹³⁶ José Antonio Tornés Beltrán aparece el 12 de febrero de 1772 ejerciendo de notario en la capitulación matrimonial entre Juan Lambea y María Francisca Lacruz. GÓMEZ DE VALENZUELA, 2003, p. 16, p. 22, p. 30, p. 33, p. 36 y p. 314.
- ¹³⁷ José Antonio Tornés Beltrán aparece se presentó en 1775 como candidato a regidor en el Ayuntamiento de Jaca pero no salió elegido. El 2 de octubre de 1777 el consistorio propone a José Antonio Tornés Beltrán para cubrir un plaza de regidor pero no llega a ocuparla ya que se nombró a otro en su lugar José Antonio MORENO NIEVES, p. 502 y p. 198.
- ¹³⁸ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 15r.
- ¹³⁹ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 64v.
- ¹⁴⁰ Las páginas en blanco del *tacchino* aparecen en los folios 1v, 2v, 3v, 4v, 6v, 8v, 9v, 10v, 12v, 20v, 22v, 23v, 24v, 25v, 27v, 28v, 29v, 30v, 32v, 33v, 35v, 36v, 37v, 40v, 41v, 42v, 43v, 47v, 55v, 57v, 58v, 60v, 61v, 63v, 66v y 67v.
- ¹⁴¹ Los datos escritos en el folio 5v están escritos invertido respecto al sentido habitual de los folios y en él, con dificultad, se puede leer “Un arquitecto fue fama/ y un hombre Zaragoza [tachado] fue Zaragoza/ este arquitecto aludido/ y este [ilegible]”. AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 5v.
- ¹⁴² Este dibujo está firmado por “Josef Antonio Tornes” y se incluyen la escala del mismo medida en palmos.
- ¹⁴³ Este dibujo está firmado y fechado “Josef Antonio Tornes del año 1698 en febrero Rasal”. En él aparece la escala del mismo medida en palmos.
- ¹⁴⁴ Este dibujo está firmado por “Josef Antt.” e incluye la escala del mismo medida en palmos de Aragón.
- ¹⁴⁵ En el folio 24r aparece un diseño de Pedro Tornés con breves notas escritas con su letra, sin embargo, en la parte inferior del folio, con otra tinta y con otra letra, aparece la firma de Antón Tornés Grasa.
- ¹⁴⁶ A.H.P.H., Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 14v.
- ¹⁴⁷ Por esta razón no fue incluido en el estudio de Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII”, *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, París, Picard, 1988, p. 317-326.
- ¹⁴⁸ Así ocurrió en su momento con el libro de trazas de Hernán Ruiz el Joven, dado a conocer por primera vez en Pedro NAVASCUÉS PALACIO, “El manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven”, *Archivo Español de Arte*, XLIV, nº 175, 1971, p. 295-331 del que, tres años más tarde, este mismo autor publicó la monografía *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven* Madrid, Escuela Técnica Superior de Madrid, 1974. Un caso similar es el que Fernando Marías y Agustín Bustamante presentaron en el Colloque International “Les traités d'architecture de la Renaissance” celebrado en Tours en 1980. En las Actas de dicho Congreso, estos estudios señalaron que se trataba de “un manuscrito intitolado *Libro de Arquitectura* conservato nella Biblioteca Nacional de Madrid; è un'opera non conclusa ma evidentemente pensata per la stampa”. Véase Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE, “Trattatistica teorica e Vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento”, *Les traités d'architecture de la Renaissance*, París, Picard, 1988, p. 308-315, concr. p. 309. Esta referencia era puntualizada por Fernando Marías en otro trabajo al concretar lo siguiente “entre 1545 y 1548 se puede fechar un manuscrito titulado ‘Libro de Arquitectura’, obra no completamente terminada pero que evidencia haber sido pensada para que llegara a la imprenta”. Véase Fernando MARIAS “Orden y Modo en la Arquitectura”, Erik FORSSMAN, *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Xarait, 1983, p. 7-45, concr. p. 10-11. Algo más reciente es el caso el manuscrito titulado “Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos” del arquitecto Antonio Ramos que fue encontrado entre los fondos de la Real Academia de San Fernando de Madrid y estudiado por Rosario CAMACHO MARTÍNEZ, *El manuscrito “Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos” del arquitecto Antonio Ramos*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 1992.
- ¹⁴⁹ Véase la bibliografía que existe para el caso español y en concreto las diferentes entradas de varios autores en Dora WIEBENSON, *Los tratados de Arquitectura: de Alberti a Ledoux*, ed. a cura di Juan Antonio RAMÍREZ, Madrid, Hermann Blume, 1988; José Luis GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid, Alianza Forma, 1993; Francisco Javier LEÓN TELLO, María Virginia SANZ SANZ, *Estética y teoría de la Arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994; VV.AA., *Tratados de arquitectura de los siglos XVI-XVII*, Museo de Bellas Artes, Catálogo de la exposición celebrada del 10 de abril al 20 de mayo de 2001, textos Fernando Chueca et al., Valencia, Generalitat Valenciana, 2001. Resulta también de interés John SUMMERSON, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, Gustaco Gili, 1978.
- ¹⁵⁰ Antonio BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 16.
- ¹⁵¹ CALVO SERRALLER, 1981, p. XIII.
- ¹⁵² Sobre la difusión de la *Regla* de Vignola en España y su presencia en las bibliotecas de los artistas véase Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 25-29.
- ¹⁵³ Jesús CRIADO MAINAR, “Técnica y estética: los tratados de arquitectura”, Manuel SILVA SUÁREZ (ed.), *Técnica e ingeniería en España. I, El Renacimiento: de la técnica imperial y la popular*, Madrid, Real Academia de Ingeniería, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 207-242, concr. p. 225.
- ¹⁵⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵⁵ *Ibidem*.
- ¹⁵⁶ Los libros de estos talleres de arquitectos aragoneses han sido estudiados por Carmen GÓMEZ URDAÑEZ, “Jaime Fanegas y la declinación de la tradición mudéjar en la carpintería del siglo XVI. Notas

- biográficas”, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses: 1982, p. 241-245; Carmen GÓMEZ URDAÑEZ, “Artistas-ingenieros en Zaragoza en el siglo XVI”, *Actas del Congreso Jerónimo Zurita. Su época y su escuela*, Zaragoza, 1986, p. 467-474; Carmen GÓMEZ URDAÑEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, tomo II, 1988, p. 253 y 260; Carmen GÓMEZ URDAÑEZ, “Sobre la recepción del clasicismo en la Zaragoza del siglo XVI. El templete circular de la cruz del Coso”, *Actas del V Coloquio Congreso Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1989, p. 459-478, concr. p. 468; María ESQUIROZ MATILLA, “Relaciones artísticas (plateros, escultores, pintores, bordadores y arquitectos) en Huesca durante el siglo XVI”, *Actas del V Coloquio Congreso Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1989, p. 527-548, concr. p. 536; M^a Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO y Ana Jesús MATEOS GIL, “La biblioteca de Miguel Climente Gurra, protonotario de la Corona de Aragón”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, LXV, 1996, p. 99-130, concr. p. 108; Jesús CRIADO MAINAR, p. 207-242, concr. p. 225-228.
- ¹⁵⁷ Así lo ha estudiado Fernando MARIAS, “La renovación arquitectónica en el Alto Aragón”, *Signos. Arte y cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Diputación, Huesca, 1994, p. 67-75.
- ¹⁵⁸ Francisco J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941; Luis CERVERA VERA, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977.
- ¹⁵⁹ Luis CERVERA VERA, “Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo”, *La Ciudad de Dios*, El Escorial, 1950, vols. CLXII-CLXIII, p. 584-622.
- ¹⁶⁰ Fernando MARIAS, “Juan Bautista de Monegro, su Biblioteca y De Divina Proporción”, *Academia*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1981, n^o 53, p. 89-117; M^a Victoria GARCÍA MORALES, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, p. 157.
- ¹⁶¹ Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE, “Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa”, *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Minerva, Coimbra, 1986, p. 227-318.
- ¹⁶² Mercedes AGULLO Y COBO, “Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, n^o 9, p. 55-80; Virginia TOVAR MARTÍN, “Influencias europeas en los primeros años de formación de Juan Gómez de Mora”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, t. 55, p. 192-193; Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, p. 1-25.
- ¹⁶³ Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “La librería del arquitecto Juan Ribero de Rada”, *Academia*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986, n^o 62, p. 122-154.
- ¹⁶⁴ José Luis MOYA BARRIO, “La librería y otros bienes de Luis Román, maestro de obras y alarife madrileño del siglo XVII”, *Academia*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987, n^o 65, p. 195-208.
- ¹⁶⁵ Virginia TOVAR MARTÍN, “El arquitecto Marcos López y el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1974, t. X, p. 133-153.
- ¹⁶⁶ José Luis MOYA BARRIO, “Los libros del arquitecto José de Arroyo”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, n^o 81, p. 825-834.
- ¹⁶⁷ María del Carmen FOLGAR, “Un inventario de bienes de Fernando Casas Novoa”, *Cuaderno de Estudios Gallegos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 1982, n^o 33, p. 535-547.
- ¹⁶⁸ José Javier AZANZA LÓPEZ, “La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obra del siglo XVIII”, *Príncipe de Viana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana 1997, n^o 58, p. 295-328.
- ¹⁶⁹ Mercedes AGUILAR Y COBO, “La biblioteca de Teodoro Ardemans”, *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, Instituto Histórico Español, 1977, p. 571-582 y Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, “Una biblioteca ‘modélica’. La formación librería de Teodoro Ardemans (I)”, *Ars Longa*, Valencia, Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 1995, n^o 5, p. 73-97.
- ¹⁷⁰ Concepción DE LA PEÑA Y VELASCO, “La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia”, *Imafronte*, Murcia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1985, n^o 1, p. 73-86.
- ¹⁷¹ Manuel ARRANZ, *Mestres d’obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991, p. 178-179.
- ¹⁷² Marià CARBONELL I BAUDES, “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gòtica en Catalunya”, *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, 23, p. 97-148, concr. p. 117.
- ¹⁷³ Los borrones, apuntes y firmas aparecen en los folios 13v, 14r, 31v, 34v, 38v, 44v, 45v, 46r, 54v, 59v, 64v, 68v, 71r y 71v.
- ¹⁷⁴ Gonzalo M. BORRÁS y Guillermo FATÁS, *Diccionario de términos de arte. El vocabulario específico de la escultura, la arquitectura y las artes decorativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 182.
- ¹⁷⁵ Cristóbal de ROJAS, *Teórica y Práctica de Fortificación, conforme a las medidas y defensas de estos tiempos, reparada en tres partes*, Madrid, Luis Sanchez, 1598, ed. facsímil, Madrid, CEDEX, CEHOPU, 1985. Véase también José CALVO LÓPEZ, “Los trazados de cantería en la teórica y práctica de fortificación de Cristóbal de Rojas”, en *II Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, A Coruña, Instituto Juan de Herrera, CEHOPU, 1998, p. 67-75.
- ¹⁷⁶ JUAN GARCÍA, 2007c.
- ¹⁷⁷ ROJAS, (1598), 1985, p. 109.
- ¹⁷⁸ ROJAS, (1598), 1985, p. 104-114.
- ¹⁷⁹ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 63r.
- ¹⁸⁰ La contraescarpa es el “lado opuesto a la escarpa en un foso o fortificación; lado que mira a los sitiados” véase Gonzalo M. BORRÁS y Guillermo FATÁS, p. 67.
- ¹⁸¹ ROJAS, (1598), 1985, p. 111.
- ¹⁸² ROJAS, (1598), 1985, p. 111.
- ¹⁸³ ROJAS, (1598), 1985, p. 121.
- ¹⁸⁴ ROJAS, (1598), 1985, p. 121.
- ¹⁸⁵ ROJAS, (1598), 1985, p. 114-123.
- ¹⁸⁶ ROJAS, (1598), 1985, p. 119-121.
- ¹⁸⁷ AHPH, Sección Archivos de Familias, Antón Tornés, Sign. 71, Libro de trazas de la arquitectura jacetana, fol. 65r.
- ¹⁸⁸ ROJAS, (1598), 1985, p. 121.
- ¹⁸⁹ ROJAS, (1598), 1985, p. 114-123.
- ¹⁹⁰ ROJAS, (1598), 1985, p. 116.
- ¹⁹¹ CARBONELL I BAUDES, 2008, p. 97-148, concr. p. 117.
- ¹⁹² Para algunos especialistas existen tres tratados de cantería españoles que suponen un hito. Por un lado el libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven (Pedro NAVASCUÉS PALACIO, 1974), por otro el de Ginés Martínez de Aranda (Ginés MARTÍNEZ DE ARANDA, *Cerramientos y trazas de montea*, Ed. facsímil, Madrid, Servicio Histórico Militar, Comisión de Estudios Históricas de Obras Públicas y Urbanismo, 1986) y, por último, el de Alonso de Vandelvira (Alonso de VANDELVIRA, *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, ed. a cura di Geneviève BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977). Véase José CALVO LÓPEZ, p. 67.
- ¹⁹³ Alonso de VANDELVIRA, 1977.
- ¹⁹⁴ VANDELVIRA, p. 18-23 donde se estudian las fechas de redacción del manuscrito original, ya que, como ocurrió en el caso del manuscrito de los Tornés, éste no llegó a publicarse en su momento y ahora resulta difícil otorgarle una cronología exacta.
- ¹⁹⁵ Antonio BONET CORREA, “Ginés Martínez de Aranda, arquitecto y tratadista de cerramientos y arte de montea”, Ginés MARTÍNEZ DE

- ARANDA, *Cerramientos y trazas de montea*, Ed. facsímil, Madrid, Servicio Histórico Militar, Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1986, p. 17.
- ¹⁹⁶ Philibert DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, París, Federic Morel, 1567, ed. facsímil, París, Léonce Laget, 1988.
- ¹⁹⁷ BONET CORREA, 1986, p. 19.
- ¹⁹⁸ VANDELVIRA, fol. 19v.
- ¹⁹⁹ CALVO LÓPEZ, p. 68-29. Aquí se explica con detenimiento los pasos de la geometría a seguir para hacer el abatimiento de un arco por viaje por testa.
- ²⁰⁰ VANDELVIRA, fol. 10v.
- ²⁰¹ VANDELVIRA, fol. 17v.
- ²⁰² VANDELVIRA, fol. 11r.
- ²⁰³ VANDELVIRA, fol. 11v.
- ²⁰⁴ VANDELVIRA, fol. 46v.
- ²⁰⁵ VANDELVIRA, fol. 61r.
- ²⁰⁶ BONET CORREA, 1986, p. 13.
- ²⁰⁷ *Ibidem*.
- ²⁰⁸ *Ibidem*.
- ²⁰⁹ CARBONELL I BAUDES, 2008, p. 97-148, concr. p. 117.
- ²¹⁰ BONET CORREA, 1993, p. 18. Esta es la definición que se recoge en el capítulo "Qué es un tratado de arquitectura o la biblioteca ideal del perfecto arquitecto y del constructor práctico".
- ²¹¹ Así lo indica RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 13.
- ²¹² RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 29.
- ²¹³ *Ibidem*.
- ²¹⁴ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 20-21.
- ²¹⁵ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 16.
- ²¹⁶ *Ibidem*.
- ²¹⁷ Marià CARBONELL I BAUDES, "L'arquitectura a l'època del barroc", Bonaventura BASSEGODA, Joaquim GARRIGA i Jordi PARÍS, (eds.), *L'època del barroc i els Bonifàs*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, 2006, pp. 17-30.
- ²¹⁸ Jorge SAINZ, *El dibujo de arquitectura*, Madrid, Nerea, 1990, p. 86. Véase también Jesús Ignacio SAN JOSÉ ALONSO, *El dibujo arquitectónico. Apuntes sobre su desarrollo*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1997.
- ²¹⁹ Fernando MARÍAS, "Geografías de la arquitectura del Renacimiento", *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, 23, p. 21-37.
- ²²⁰ Sobre lo que sabemos de la importación de láminas de arquitectura y, en concreto, la influencia de las de Vignola en la arquitectura y en los retablos del Alto Aragón véase MARÍAS, 1994, p. 67-75.
- ²²¹ MARÍAS, 1994, p. 68.
- ²²² Tal y como ha estudiado Fernando Marías, la influencia de *Regola* se plasmó en diferentes localidades altoaragonesas como las portadas de Sabayés y Angües, el palacio de Montemuzo en Salillas, así como en las portadas parroquiales de Piracés y Barluenga. MARÍAS, 1994, p. 69.
- ²²³ Chistof THOENES "La pubblicazione della 'Regola'", p. 333.
- ²²⁴ THOENES, ROCCASECA, "Vignola teorico", 2002, p. 89.
- ²²⁵ THOENES, ROCCASECA, "Vignola teorico", 2002, p. 90.
- ²²⁶ Así lo indica RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 13.
- ²²⁷ *Ibidem*.
- ²²⁸ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 25.
- ²²⁹ Para una definición de módulo según Vignola y su relación con la parte de cada orden arquitectónico resulta de interés RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 15 "definió cada dimensión individual de los componentes de un orden en relación al radio de su columna respectiva, que constituye el módulo (...). Finalmente para asegurar una exacta publicación de sus normas Vignola rechazó el recurso a medidas variables (...) adoptando, en cambio, como se ha visto una medida relativa (...) que es el módulo de derivación vitruviana y valor universal".
- ²³⁰ Francisco MARTÍNEZ MINDEGUÍA, "La Academia de San Luca, Vignola y el dibujo", *Expresión Gráfica Arquitectónica*, Valencia, Universidad politécnica de Valencia, 2007, nº 12, p. 176-183, esp. 176.
- ²³¹ María WALCHER CASOTTI, *Il Vignola*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, Instituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, Smolars, 1960, vol 1. p. 103-105.
- ²³² CALVO SERRALLER, 1981, p. XII.
- ²³³ CALVO SERRALLER, 1981, p. XIII.
- ²³⁴ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 32.
- ²³⁵ Chistof Thoenes, *Per la storia editoriale dell 'Regola delli cinque ordini'*, J. COOLIDGE, W. LOTZ, Chistof THOENES, Richard J. TUTTLE, Maria WALCHER CASOTTI, "La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola nel quarto centenario della morte", Bologna, Casa di Risparmio di Vignola, 1974, pp. 181-189.
- ²³⁶ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1985, p. 15.

Los biombos *tagasode*. Claves literarias e históricas para su interpretación

Daniel Sastre de la Vega
Universidad de Ritsumeikan, Kioto, Japón.

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 111-136
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

Los biombos japoneses *tagasode* del periodo Momoyama (1573-1615) y de principios del periodo Edo (1615-1868) constituyen dentro de la historia del arte japonés uno de los mejores ejemplos para comprender como los contextos sociales de producción de una obra de arte alteran la recepción de dicha obra. Asimismo, sobrepasan la barrera social y construyen un discurso en el que el género emplaza su instrumentalización y re-contextualiza su entendimiento. Frente a su análisis desde lo formal que ha venido emplazando estas obras como un eslabón más dentro de la evolución de la pintura de género, este artículo introduce la singularidad de estas obras mediante el estudio de costumbres decorativas asociadas a grupos sociales específicos. Hasta la fecha, dos son las principales explicaciones que los especialistas han barajado: una primera, más tradicional, que sostiene que lo representado en los biombos se inspira en la literatura, mientras una segunda y más reciente tesis, defendida por los historiadores del mueble y del vestido, pone el hincapié sobre el carácter funcional del biombo y su instrumentalización.

PALABRAS CLAVE

Biombos *tagasode*, poesía japonesa, arte japonés, *ikō kazari*, Momoyama, *kosode*, *rusu moyō*.

ABSTRACT

The *Tagasode* screens from the Momoyama period (1573-1615) and the early Edo period (1615-1868) represent within Japanese art history one of the best examples to understand how the social contexts of the production of a work can alter its reception at the same time. In addition, the screens go beyond social barriers and create a discourse in which gender sets its instrumentalization and re-contextualizes its understanding/meaning. Differing from a formal analysis which has considered them to be a mere link in the evolution of genre paintings, this article will present the uniqueness of this group of works by introducing decorative traditions popular within specific social strata. Two main explanations have been proposed by previous specialists to date. The first and more conservative one defends that the depicted subjects are inspired by literary sources, while the second and more recent one, being supported by furniture and clothing historians, emphasizes the practical nature and usage of the screens.

KEY WORDS

Tagasode screens, Japanese poetry, Japanese art, *ikō kazari*, Momoyama, *kosode*, *rusu moyō*.

Se conoce dentro de la historia del arte japonés como biombos *tagasode* a un grupo de obras que retratan vestimentas colgadas sobre bastidores de prendas sin ninguna figura acompañándolas¹. El tema es una iconografía que se encuentra ocasionalmente en mobi-

liario de pequeño formato y en utensilios de uso cotidiano en la esfera cortesana, sin embargo, es durante el periodo Momoyama (1573-1615) cuando salta a decorar obras de gran formato y experimenta un gran auge.

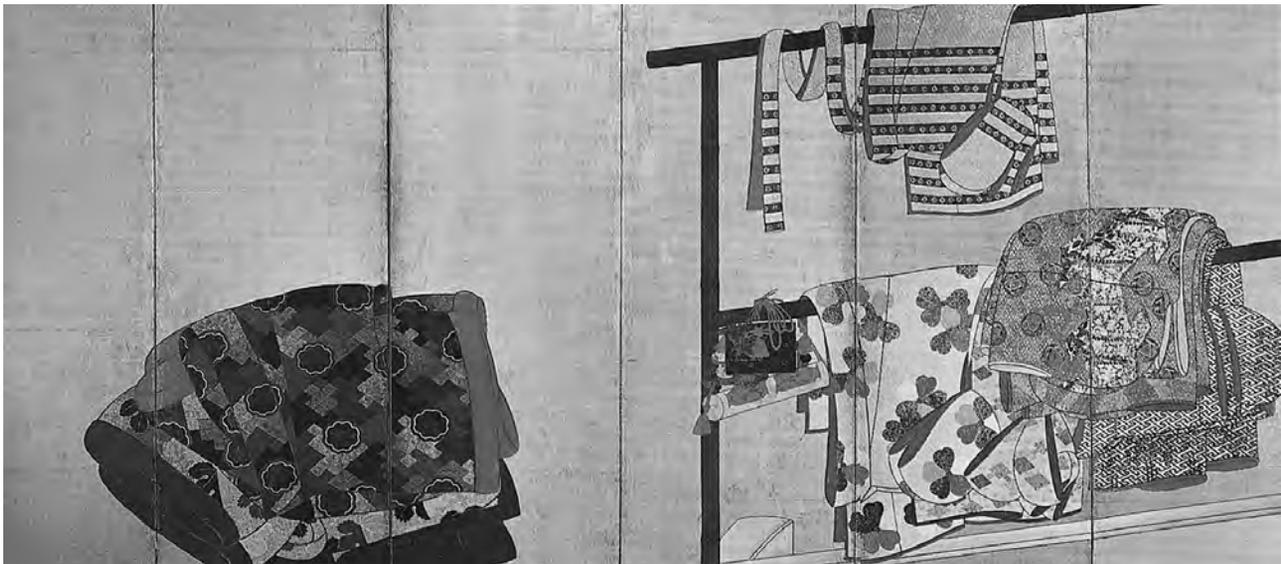


Fig. 1. Anónimo. *Biombo Tagasode*. Ala derecha. Principios del periodo Edo (s. XVII) Tokio, Museo Idemitsu.

El propósito de este artículo es analizar esta iconografía y sus implicaciones dentro de los biombos, pero no desde un punto de vista estrictamente formal, sino más bien dentro de sus posibles usos sociales en el Japón de los siglos XVI y XVII. Planteando su relación con posteriores producciones como los libros ilustrados ahondaremos en las posibles interpretaciones de dichas obras. Todo ello configura una imagen en la que existe una rica interrelación entre lo explícito de la iconografía y lo implícito en su público. Es precisamente la existencia de un público heterogéneo de estas obras lo que hace interesante el estudio de estas piezas. La configuración desde un determinado grupo social constituye el marco de referencialidad desde el que otro grupo social las acabará interpretando.

Las interpretaciones actuales sobre estas obras se dividen claramente en dos escuelas. La clásica, que considera su interpretación dentro de la tradición literaria japonesa y la moderna, que confía en que debe entenderse dentro de la tradición cortesana de decorar las estancias por medios de vestimentas desplegadas sobre bastidores. Es un debate entre una aproximación simbólica y otra instrumental. Nuevas posibilidades de interpretación de estas obras en relación a festividades anuales se propondrán a partir del estudio de fuentes primarias que ayudaran asimismo a reforzar ciertas interpretaciones al otorgar una base documental a sus teorías.

La pintura japonesa de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII destaca por un gran peso de la representación de la figura humana, ya sea en multitudinarias celebraciones anuales o en sobrias representaciones de fábulas confucianas. Frente a esto, los biombos *tagasode* consisten en la representación de bastidores de prendas de donde cuelgan vistosas vestimentas, en oca-

siones acompañados de utensilios domésticos, y que destacan por la total ausencia de cualquier figura humana en un fascinante juego de ausencias y presencias.

En los biombos *tagasode* se representan *kosode* (prenda antecesora del kimono) colgando sobre unos bastidores de kimonos, un mueble denominado *ikō*² (Fig. 1). En la mayoría de las ocasiones, estos *ikō* están realizados en madera ricamente lacada o en bambú y constan de dos barras, una superior y otra inferior, en la que diferentes *kosode* cuelgan. No sólo aparecen representados *kosode*, también podemos encontrar diferentes utensilios tales como *inro* (caja de medicinas portátil), fundas y otras prendas tales como los cinturones, o fajas de los *kosode*, conocidos como *obi*. En algunos ejemplos, estos soportes de kimonos se representan en el interior de una estancia en la que podemos reconocer un suelo de tatami, unas puertas correderas o *fusuma*, tableros del juego de *go* o mesas con utensilios para la escritura así como libros dispersos. En otros casos, sin embargo, tan sólo encontramos los bastidores de vestimentas y las prendas pintadas sobre un fondo dorado plano.

La configuración más habitual en estas obras es una pareja de biombos, constando de seis u ocho paneles cada uno, y de una altura aproximada de 1'60 cm de altura x 3'5 cm de anchura por cada ala. Lamentablemente, y debido a esta naturaleza fragmentada de las obras, en muchas ocasiones tan sólo nos ha llegado uno de los lados de la composición, aunque gracias a la repetición del modelo podemos intuir el posible diseño del elemento ausente.

La división tradicional a la hora de estudiar este grupo de piezas ha sido clasificarlas en tres grandes categorías. La primera es aquella en la que los biombos no retratan ninguna figura, tan sólo muestran las prendas

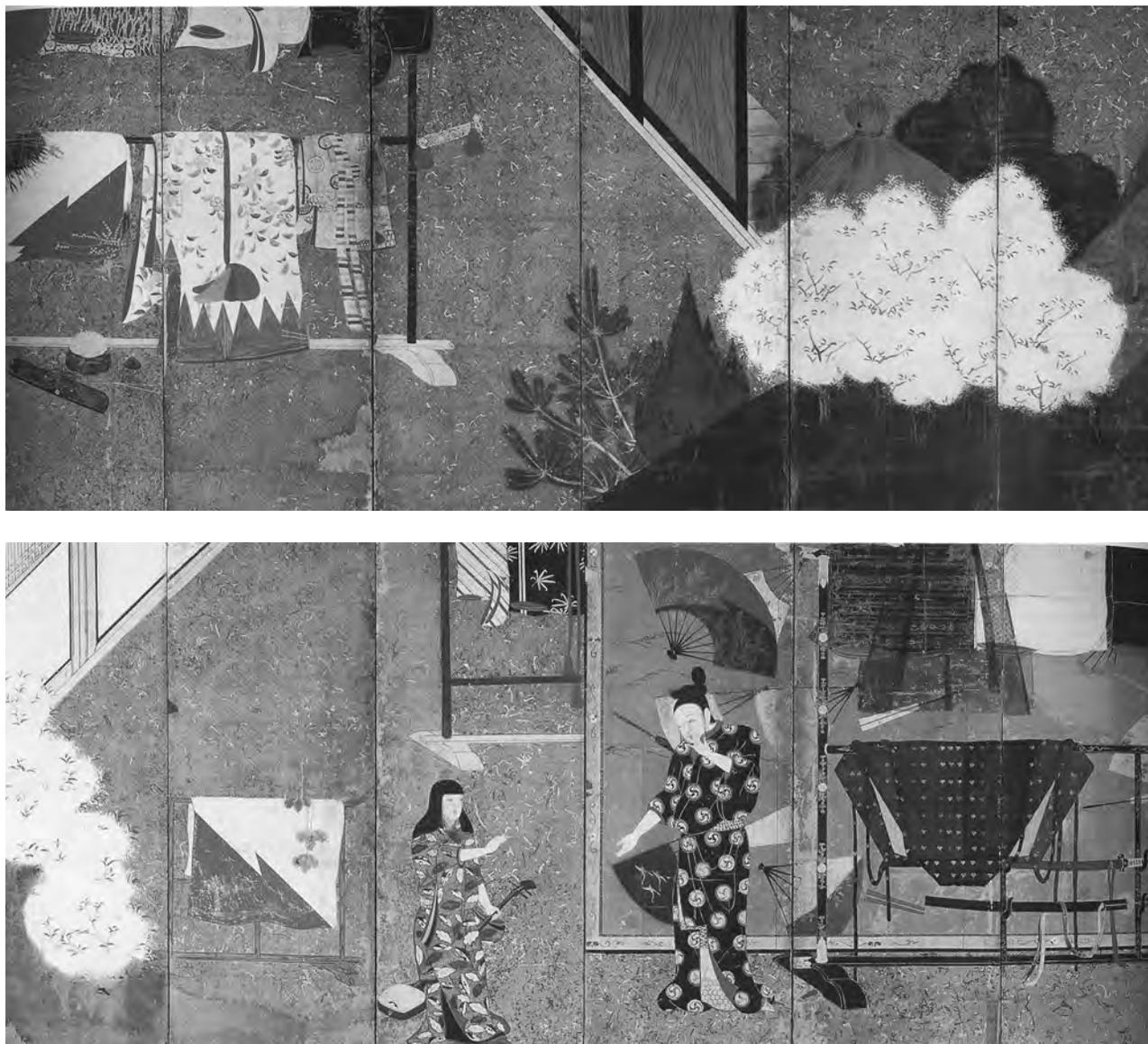


Fig. 2. Anónimo. Biombo *Tagasode* con bellezas. Principios del periodo Edo (s. XVII) Tokio, Museo Nezu.

y algún mobiliario. Se conocen con la denominación de biombos *tagasode* o *tagasode byōbu* (Fig. 1). La segunda es aquella constituida por los biombos en los que se retratan figuras humanas (generalmente personajes femeninos) junto a los soportes de kimono, conocidos como biombos *tagasode* con bellezas o *tagasode bijingazu byōbu*³ (Fig. 2). La última y tercera categoría está formada por los biombos en los que podemos apreciar escenas de *tagasode* dentro de una narrativa más amplia, siendo su denominación biombos con escenas *tagasode* o *tagasodezu byōbu* (Fig. 3). Su cronología se sitúa en el periodo Momoyama (1573-1615) y principios del periodo Edo (1615-1868), y, más concretamente bajo los shogunatos de Keichō (1596-1615) Genna (1615-1624) y Kan'ei (1624-1644).

La manga como imagen poética tradicional

Con la intención de comprender mejor las posibles implicaciones contenidas en la producción de los biombos *tagasode* debemos proceder a analizar la importancia o presencia de la imagen de la “manga” en la literatura japonesa. La razón de esta asociación entre los biombos *tagasode* y dicha imagen radica, por supuesto, en el mismo término. “*Tagasode*” se explica de la siguiente manera: “*Taga*” (誰) es la forma antigua de la partícula interrogativa del japonés contemporáneo “*dare*”, que quiere decir: “¿Quién?”. La segunda parte de esta palabra, “*sode*” (袖) quiere decir “manga”. De modo que la traducción más acertada que podemos hacer del término es “¿Mangas de quién?”. Esta denominación se instauraría definitivamente

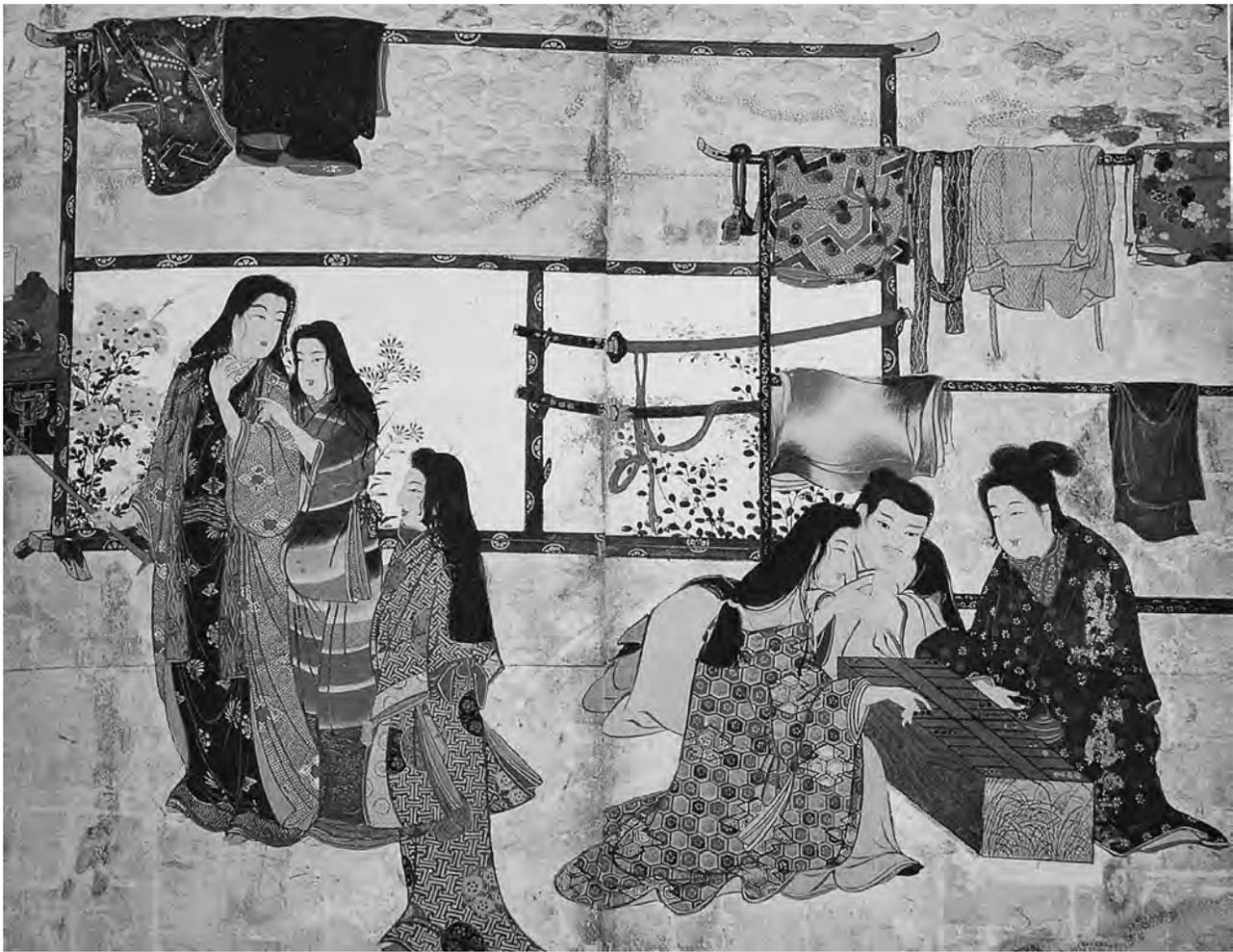


Fig. 3. Anónimo. Carreras de caballos en Kamo: detalle del ala derecha. Principios del periodo Edo (s. XVII) Kioto, Templo Tō-ji.

a finales del siglo XIX y principios del siglo XX como la catalogación estándar para este tipo de obras.

La razón se puede encontrar en la tradición literaria japonesa. La imagen poética de la manga posee siglos de historia y destila una energía evocadora que no podemos ignorar como uno de los motivos que impulsarían a la denominación de estos biombos como “Biombos de ¿Mangas de Quien?” o Biombos *tagasode*. De modo que existen una gran cantidad de conexiones literarias y poéticas en el término.

Desde la época Heian (795-1185 d.C.) se puede observar un constante uso de la palabra en incontables formas poéticas japonesas tales como *waka*⁴ y *renga*⁵ donde el término se reservaba para hablar de una forma alusiva a la persona que se ama, se desea amar, o que una vez se amó. La vestimenta tradicional japonesa incorporó la moda de la China Tang (618-907 d.C.) alrededor del periodo Asuka (593-629 d.C.) y lo asumió totalmente desde el periodo Nara (710-784 d.C.)⁶. Dicha moda concedía un gran desarrollo a las mangas de las prendas, y

de hecho, serán mucho más desarrolladas en el archipiélago que en su referente continental durante el periodo Heian cuando adquieren su voluminoso tamaño⁷. Se convertirían asimismo en una de las partes más funcionales de la vestimenta debido a su función como bolsillos para llevar elementos personales.

En múltiples poemas vemos cómo existían además toda una serie de expresiones que se basaban en la imagen de las mangas para expresar diferentes conceptos. Cuando buscamos la palabra “manga” en un diccionario de la lengua japonesa, encontramos numerosas entradas, que explicadas a través de ejemplos poéticos, comentan la importancia de esta imagen⁸.

Las imágenes de aflicción y pesar en relación a la manga son abundantes. Son imágenes en las que las mangas empapadas significan llanto. Por ejemplo, la expresión “*sode no taki*”, “cascada de la manga”, expresa de manera muy gráfica la gran cantidad de lágrimas que empapan las mangas del vestido de la persona que extraña la ausencia de un amante. Del mismo modo, “*sode no*

tsuki” o “luna de la manga” que describe la imagen de la luna reflejada en la manga empapada de llanto del autor. “*Sode no tsuyu*” o “rocío de la manga” posee el mismo significado. Así como “*sode no fuchi*” o “remanso de la manga” que alude a una pequeña piscina de agua formada por las lágrimas del poeta en la manga de su vestido.

Algunos poemas ejemplo de esta imagen podemos encontrarlos en el *Kokinwakashū* o *Colección de Poesía Japonesa Antigua y Moderna*, compilación poética publicada en el año 905. En el volumen IV dedicado a poemas de otoño leemos:

Compuesto al amanecer de la séptima noche

“Ya es la hora”,

Y al momento de partir

Aún antes de cruzar

El río del cielo

Tengo las mangas mojadas.

(*Kokinshū* 182. Minamoto no Muneyuki)⁹

En el volumen VIII titulado como “*Poemas de despedida*”, se encuentra este otro poema:

En la casa del Príncipe Sadatoki, cuando Fujiwara no Kiyō se iba a Omi, en la noche de su fiesta de despedida

Hoy nos separamos

Y aunque sé que mañana

Nos veremos en Ōmi

¿Será la madrugada

La que me rocía las mangas?

(*Kokinshū* 369, Ki no Toshisada)¹⁰

En otra de las compilaciones poéticas por excelencia, el *Shin Kokinshū* o *Nueva Colección de Poesía Japonesa Antigua y Moderna* publicada en el año 1205, en su libro cuarto, dedicado a las canciones de amor, encontramos esta composición del ex-emperador Go-Toba:

Las lágrimas sobre mis mangas

Que derramé

Penando por su frialdad,

Son rocío reflejando hojas escarlata

(*Shin Kokinshū*, n.1323)¹¹

Otras expresiones aluden a actividades en las que la manga proporciona una base para describir otro tipo de acciones. Por ejemplo, “*sodewo hosu*” o “secar las mangas” es una expresión que se usaba como sinónimo de superar un amor o un problema, de modo similar a la expresión del castellano “secarse las lágrimas”. “*Sodewo hiku*” o “tirar de la manga” era una expresión que se usaban para expresar la idea de invitar a alguien (por ejemplo, invitar a que entre a un establecimiento), o también, avi-

sarle sobre algo. “*Sodewo hirogu*” o “extender las mangas” quería decir “pedir limosna” ya que los mendigos extendían las mangas de sus vestimentas para recibir en ellas las monedas de los transeúntes que se apiadaban de ellos.

La manga recordaba a la persona por su proximidad, cercanía al cuerpo de ésta, por lo que establecía una relación metonímica con ella. Posee también una relación metafórica ya que la vestimenta asemeja el cuerpo de la persona, estableciendo una relación de similitud con el amante como hemos podido ver en los anteriores ejemplos. Un ejemplo de relación metonímica puede leerse de nuevo en *La Historia de Genji*, en el capítulo tercero *Utsusemi* (El caparazón de cigarra):

*“Dicho esto, la abandonó y al salir recogió una fina prenda de la que Utsusemi debía de haberse desprendido al huir [...] Mantuvo la prenda ligera, que conservaba el olor de Utsusemi, junto a su cuerpo y se sentó a contemplarla”*¹².

Sin embargo, en la vida cotidiana de la altamente refinada corte Heian la manga era también la cara de muchas cortesanas. En los rituales de corte las mujeres solían ocultarse detrás de pantallas, biombos, o grandes cortinajes que tan solo permitían a la mirada masculina contemplar los largos vestidos que asomaban desde ellos. Por ejemplo, en los traslados cotidianos de una mansión a otra, o en peregrinajes a diferentes templos, las damas dejaban colgar parte de las mangas como única parte pública de su persona que podía ser admirada por sus pares masculinos¹³. Sei Shōnagon (966?-1025?), autora de la novela *El libro de la almohada*, incluía esta práctica dentro del apartado de las cosas cuya visión le proporcionaban una sensación agradable;

*[...] Las vestimentas de las damas colgando a ambos lados de un carromato, y, gracias a la habilidad de los carreteros, los carruajes transcurren con suavidad por el camino”*¹⁴.

En ese mundo de ocultamiento de las personas, las vestimentas constituían un elemento crucial para identificar, o conocer a la persona que se escondía detrás. Los colores de esas vestimentas y cómo se complementaban eran una de las características que se juzgaban para determinar cuán deseable sería esa dama. Sobre todo, porque reflejaban el gusto y la elegancia de la portadora para saber combinar los colores con gracia. En el libro *El diario de Murasaki Shikibu* del siglo XI d.C. encontramos esta descripción que ilustra perfectamente este aspecto de la cultura aristocrática Heian:

“En aquel día todas las damas asistentes de Su Majestad tomaron especial cuidado en sus vestimen-

tas. Una de ellas, sin embargo, había cometido un pequeño error cuando combinó los colores de las aperturas de sus mangas. Cuando se acercó a Su Majestad para poner algo en orden, los cercanos Nobles de la Cámara Alta y los Cortesanos Veteranos que se encontraban de pie se dieron cuenta del error y le miraron. Esto fue origen de profundo pesar para la dama Saishō y las otras. No es que fuese realmente un lapso tan serio del gusto, era tan sólo que uno de los colores de una de sus vestimentas tenía una gradación un tanto pálida para la inauguración”¹⁵.

Otro elemento a tener en cuenta en la apreciación de una dama ideal era la bella caligrafía de la misma quien demostraría en sus intercambios epistolarios con diversos pretendientes su refinamiento a través de una estilizada letra además de un uso ingenioso de la lengua y los referentes culturales. Un último elemento, de gran importancia para nuestra discusión, era el perfume personal de cada dama.

Cuando la contemplación del rostro de la dama se niega -aunque la visión no es totalmente discriminada, ya que las vestimentas están ahí para ser vistas, como sustitutas de ese rostro, de esa personalidad- otros sentidos son impulsados para elaborar una identidad de la dama. El olfato es uno de los sentidos que más peso tienen en esta estrategia de suplantación. Estableciendo paralelismos con la literatura, las damas son nuevos símbolos en sí. Si la flor del ciruelo de seductora fragancia suplanta a la imagen de la primavera temprana, el incienso sabiamente mezclado y personalizado de una dama se convierte en ella. Es, ella. Sabemos gracias a testimonios literarios que era común que cada dama y cortesano desarrollase su propia fragancia personal con la que la gente se acostumbraría, y podría identificar debido a la exclusividad de cada aroma.

Hemos visto pues la importante presencia de la imagen de la manga en la lírica japonesa en la que asociaciones a su dueño y a su aroma son de gran importancia. Volvemos de nuevo entonces a nuestra pregunta inicial. ¿Por qué la asociación con los biombos *tagasode*? En el periodo Edo el libro *Yōshabako* publicado en el año 1841-42 Tenpō 12 por el escritor Ryūtei Tanehiko (1783-1842) constituye la referencia más antigua que tenemos de asociación clara entre el término “*tagasode*” y un poema del *Kokinwakashū*:

Más que el color	<i>Iro yori mo</i>
La fragancia es mucho más conmovedora	<i>Ka koso aware to</i>
Siento	<i>Omohoyure</i>
Cuando alguien ondea sus mangas	<i>Tagasode fureshi</i>
Como hacen los ciruelos de mi morada	<i>Yado no ume zo mo</i>

(*Kokinwakashū* 33. Anónimo)

Esta asociación será retomada, y de este modo institucionalizada, en el diccionario de artistas *Koga Bikō*¹⁶, escrito por Asaoka Okisada (1800-1860) y de ahí, pasó a ser el término categórico para los biombos. Sin embargo, Nakamura ha aportado toda una lista de poemas, extraídos principalmente de las antologías imperiales de poesía que podrían perfectamente reclamar este honor debido a que poseen también la palabra “*tagasode*” así como asociaciones con vocablos o imágenes aromáticas¹⁷. Asimismo, Satō ha propuesto algunas más¹⁸. Sin embargo, y a pesar de la gran incertidumbre que asumen todos los especialistas que han dedicado algún estudio sobre estas piezas en relación a este tema, actualmente, es asumido unánimemente la atribución poética llevada a cabo por Tanehiko en publicaciones de interés general y catálogos de exposiciones¹⁹.

Los biombos *tagasode* como “motivos ausentes”

Hemos visto en el apartado anterior la gran importancia que la imagen de la manga poseía dentro de la tradición literaria japonesa. También hemos podido ver cómo dicha imagen estaba fuertemente conectada con la idea de la mujer y con la de una relación amorosa incipiente, en curso o que ya ha terminado. Las vestimentas, y en concreto las mangas, se han convertido en imágenes simbólicas de las personas que las visten. De modo, que tan sólo con tener una visión de dichas mangas podemos conocer a la persona que se encuentra detrás de ellas. En una de las manifestaciones más refinadas del arte japonés, esta técnica literaria recibió una traducción artística equivalente que tendría una gran fortuna en el terreno de las artes decorativas. Esta técnica recibe el nombre de “motivos ausentes” o *rusu moyō*²⁰.

Si en las descripciones literarias se crea todo un conjunto de imágenes que describen de un modo periférico el tema central pero sin referirse directamente a él, en las artes plásticas, encontramos visualizaciones de poemas, o episodios de relatos en los que las figuras de sus protagonistas han sido eliminadas y tan sólo se conserva algún objeto que posea un significado especial dentro de esa historia que le de una personalidad inequívoca, y que permita al experto espectador identificar sin ningún problema la historia que se le plantea. De aquí la denominación de “ausente” ya que la presencia del protagonista se omite intencionadamente con el objetivo de evitar una representación explícita e impulsar una lectura bidireccional entre la obra y su espectador.

La técnica de los motivos ausentes demuestra la existencia de un gusto artístico sofisticado, que posee una estrecha relación con el mundo literario, y la existencia de un espectador refinado y culto que disfruta (y por ello encarga) un tipo de obra que reta a su conocimiento y

sensibilidad. Las raíces literarias de esta técnica son indiscutibles. Comentamos en el capítulo anterior como en *El libro de la almohada* su autora, la Dama Shōnagon, incluye una larga descripción de la necesidad imperiosa de cualquier dama de corte que se precie de conocer prácticamente de memoria los más de mil poemas que conforma la colección poética por excelencia, el *Kokin Wakashū* (905 d.C.), para poder luego elaborar esas técnicas de alusión compositiva:

“A continuación la Emperatriz puso un cuaderno de poemas del Kokinshū ante ella y comenzó a leer en voz alta los tres primeros versos de cada uno, pidiéndonos recitar los restantes. Entre ellos había varios poemas famosos que teníamos en mente día y noche; aun así y por alguna extraña razón a menudo éramos incapaces de completar los versos que faltaban. La Dama Saishō, por ejemplo, tan sólo pudo con diez, lo cual a duras penas la calificaba como conocedora del Kokinshū. Algunas de las otras mujeres, incluso tuvieron menos éxito, pudiendo recordar tan sólo alrededor de media docena de poemas. Mejor hubiese sido que le hubiesen dicho a la Emperatriz simplemente que se habían olvidado por completo de los versos; sin embargo prefirieron reaccionar con grandes lamentaciones del tipo “¡Oh vaya!, ¿Cómo podemos haberlo hecho tan mal al responder las preguntas que Su Majestad ha tenido la amabilidad de ponernos? – todo lo cual encontraba bastante absurdo. Cuando nadie era capaz de completar un determinado poema, la Emperatriz continuaba leyendo hasta el final. Esto producía ulteriores gemidos de las mujeres: “¡Oh, todos nos sabíamos ése! ¿Cómo hemos podido ser tan estúpidas?”²¹.

El pasaje continúa con una historia, que a modo de reprimenda, la emperatriz relata a sus ayudantes de corte, en la que se evidencia cuál es la educación ideal para una dama que, por supuesto, pasa inevitablemente por su formación en el mundo literario.

“En el reinado del Emperador Murakami había una mujer en la Corte conocida como la Dama Imperial del Palacio Senyō. Era la hija del Ministro de la Izquierda quien vivía en el Palacio Menor de la Primera Avenida, y por supuesto que ya habéis oído hablar de ella. Cuando era todavía una joven muchacha, su padre le dio este consejo: “Primero debes estudiar caligrafía. A continuación debes aprender a tocar la cítara de siete cuerdas mejor que nadie. Y también debes memorizar todos los poemas de los veinte volúmenes del Kokinshū”²².

Con este tipo de formación literaria centrada en la poesía, las personas refinadas de la élite aristocrática

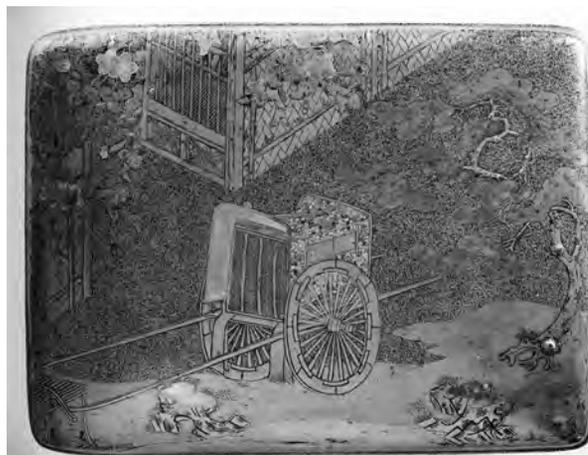


Fig. 4. Caja lacada de arreglo personal “Yūgao”. Periodo Muromachi (1333-1573). Colección particular.

eran perfectamente capaces de identificar y desentrañar los acertijos que a menudo se planteaban en las manifestaciones artísticas que empleaban la técnica de los motivos ausentes. Nos gustaría introducir un ejemplo para conseguir ilustrar de un modo convincente en qué consiste esta técnica. En la figura 4 podemos ver una caja de útiles personales perteneciente a la época Muromachi (1333-1573) en cuya tapa podemos apreciar una calle en la que se encuentra estacionado un carruaje palaciego. Este tipo de carruajes pertenecían a las familias aristocráticas y normalmente eran tirados por uno o dos bueyes. Asimismo, estaban habitualmente decorados con ricas tapicerías y brocados realizados en los mejores materiales, como la diversidad de técnicas empleadas en la laca de esta caja intenta emular. A primera vista tan sólo parecería ser un motivo decorativo para la caja, sin embargo, sabemos que no es así. En el capítulo cuarto del clásico aristocrático de la literatura de la época Heian, *La historia de Genji*, titulado “Yūgao”, se narra cómo mientras el príncipe Genji visita a una antigua ama de cría suya, en la casa de enfrente se encuentran unas bellas mujeres que, a la petición de uno de los pajes de Genji de que se identifiquen, tan sólo le ofrecen como respuesta, sobre un abanico abierto, una delicada flor de yūgao. Desde muy pronto, *La historia de Genji* se había ilustrado en *e-maki*, rollos horizontales en los que se intercalaban imágenes que glosaban el texto de la historia. En el caso de este capítulo siempre se representaba la calle que separaba las dos mansiones, con los carruajes del sequito de Genji estacionados frente a la casa de la ama de cría. Asimismo, la casa de la que luego se bautizará como la Dama Yūgao se representaba con sus puertas y cercas de bambú cubiertas por exuberantes matas de yūgao. *La historia de Genji* había sido representada en multitud de diferentes piezas artísticas, desde los *e-maki* previamente mencionados, a biombos y *kakemono*²³,

pero no olvidemos que también abanicos y mobiliario de todo tipo (incensarios, cajas de perfume, fundas de espejos, guarniciones de espadas) recibieron ilustraciones de la novela, creando lo que Craig Clunas ha denominado “circuito icónico”, es decir, toda una serie de diferentes medios que se decoran con imágenes y que constituyen un potente entorno de referencialidad²⁴.

El espectador que ya ha sido educado asimismo en ese circuito icónico puede reconocer casi inmediatamente la fuente de inspiración iconográfica de la decoración de la caja. Y también por asociación, ya que es una caja de útiles personales femenina. Su denominación japonesa es *tebako*, y son cajas de un tamaño relativamente grande, en cuyo interior suele encontrarse elementos del aseo personal femenino. Aunque su distribución no era estricta, al haber diversas variaciones, en general incluían dos cajas rectangulares pequeñas para el ennegrecimiento de los dientes, una caja cuadrada para cosméticos (normalmente usados para blanquear la piel), una gran caja redonda para un espejo y dos pequeñas cajas redondeadas para guardar incienso²⁵. Es posible, pues, establecer una asociación con la belleza de la propietaria de esta magnífica caja y la de la Dama Yūgao protagonista de este episodio de *La historia de Genji*.

Biombos tagasode y “motivos ausentes”

Es en este momento cuando volcamos nuestra atención de nuevo al tema de *tagasode*. Satō presentó a la comunidad académica la caja de escritura del periodo Muromachi (1392-1563 d.C.), en colección particular, en la que podemos contemplar un ciruelo y una prenda doblada a sus pies²⁶ (Fig. 5). Incluido dentro del diseño del árbol, encontramos camuflados tres caracteres que se han integrado en la decoración de la obra, fusionándose con ella para no destacar, en un recurso que se denomina *ashide-e*: “*dare*” (誰), “*ga*” (が) y “*sode*” (袖). Planteado dentro de esta tradición de los motivos ausentes, la interpretación de esta pieza tiene que estar incluida dentro de un marco de alusión poética. Estos tres caracteres conforman la palabra *tagasode* y ya hemos comentado en el capítulo anterior la relación de poemas que pudieron ser utilizados que poseen dichas palabras. Sin embargo, se establece claramente en esta pieza un proceso de visualización, formalización del poema en un vocabulario plástico. Esta pieza junto con otra más que analizaremos a continuación, supone uno de los ejemplos más antiguos que poseemos de manifestaciones artísticas con imágenes de *tagasode*.

Tenemos otra pieza realizada en laca, también del periodo Muromachi y asimismo en colección particular: la caja de incienso *tagasode* (Fig. 6). En este caso concreto, entendemos además la estrecha vinculación exis-



Fig. 5. Caja lacada de útiles de escritura *Tagasode*. Recuadrados, los caracteres chinos *Dare* (誰), *Ga* (が=う) y *Sode* (袖) que conforman dicha palabra. Periodo Muromachi (1333-1573). Colección particular.



Fig. 6. Caja de incienso *Tagasode*. Periodo Muromachi (1333-1573). Colección particular.

tente entre el contenido de los poemas y la funcionalidad del mobiliario que decora. Una pequeña caja donde se guardan sustancias aromáticas posee como ornamento una rama de ciruelo (famoso por su fragancia), un incensario y una prenda doblada que, como hemos analizado anteriormente, siempre se perfumaban. De hecho, una de las prácticas habituales era dejar los ropajes sobre unas grandes cestas llenas de sustancias aromáticas, que ardían, y al mismo tiempo perfumaban los ropajes que se colocaban sobre ellas. Exactamente, como el incensario que vemos en la tapa. De modo que, y dicho llanamente,

lo que hoy es una etiqueta (perfume, maquillaje...) en los ambientes cortesanos se nombraba de este modo. No decimos que toda decoración tenga un motivo práctico sino que existe una cierta relación de alusión y funcionalidad en las pequeñas piezas de mobiliario doméstico decoradas con temas literarios.

Satō introdujo estas piezas dentro de su estudio de la formación de los biombos *tagasode* como referentes a la hora de evaluar el tema *tagasode*. Según su criterio, existía antes del periodo Momoyama y Edo, una tradición de representación plástica del topos clásico de la poesía nativa “*tagasode*” que había sido utilizado para decorar mobiliario doméstico (aparte de los dos ejemplos introducidos más arriba, analizaba un set del juego aristocrático de *kaiawase*²⁷ donde en una de las conchas ilustradas se mostraba el tema de *tagasode*). Abogaba así por una comprensión de los biombos *tagasode* dentro de esta larga tradición plástica que compartía en lo estilístico los hallazgos de la pintura de género del periodo Momoyama y Edo temprano, pero sin perder esa capa de origen aristocrático incluido en su carácter. Su análisis concuerda asimismo con tendencias generales dentro de la formación de las artes de la laca en Japón como Yonemura recuerda al afirmar que los periodos Kamakura (1185-1332 d.C.) y Muromachi destacan por ser cuando las artes lacadas, gracias a la aparición de nuevas técnicas más complejas, y a la mejora de las ya existentes, alcanzan una mayor maestría técnica que permite un auge de su decoración basada en temas literarios y paisajísticos²⁸.

Escala y punto de vista

Un aspecto importante dentro de la evolución de esta imagen de *tagasode* y de sus posteriores manifestaciones artísticas es el del tamaño. Las obras que hemos analizado hasta el momento son piezas de pequeña escala y que difieren en gran medida con los grandes biombos *tagasode* de los siglos XVI y XVII. ¿En qué medida es esto importante? Satō lanza la hipótesis de que los biombos *tagasode* discurren por procesos artísticos similares a otras iconografías más conocidas y seguras que partiendo de decoraciones en pequeño formato se agrandaron y expandieron desde pequeñas superficies, a biombos, *fusuma* y murales a finales del periodo Muromachi, y sobre todo, durante Momoyama y Edo. Su insistencia en el estudio de la decoración de las conchas del juego del *kaiawase* o las decoraciones que podemos encontrar en abanicos se debe a que demuestran la importancia de la tradición poética (ya que ilustran prosa o poemas) y que fijan iconografías que luego se heredarán durante siglos, cambiando tan sólo en sus formatos y tamaños.

Un segundo rasgo que conlleva el cambio en las dimensiones de las obras se encuadraría dentro de la empatía del espectador respecto a la obra. Al enfrentarnos a biombos, o pinturas en puertas correderas de gran tamaño, en muchas ocasiones superiores en altura a la del espectador, se genera un efecto de empatía con el espacio que dicha obra genera. El espectador se siente englobado dentro del espacio sugerido por la obra acentuando mucho más sus niveles de receptividad frente a lo que está expuesto frente a él. En el caso de los biombos que explotan la técnica de los motivos ausentes este aspecto cobra una gran importancia ya que, y a diferencia de otras composiciones, basa casi toda su efectividad en esta bidireccionalidad con el espectador.

Las obras que vamos a analizar a continuación suponen el último paso en la creación de la ilusión de un espectador como protagonista de la obra de arte. En estas obras, la escala de lo representado en la pieza equivale casi en un cien por cien a la del espectador. Se consume la ilusión óptica de un mismo espacio. Al suprimirse de la representación cualquier figura, el espectador pasa a ser el protagonista de este nuevo espacio, ocupando una posición de centralidad frente a la periferia que había ocupado con anterioridad.

De principios del periodo Edo poseemos diferentes biombos que entran dentro de nuestra discusión de los motivos ausentes. Una de las piezas más famosas es el biombo en colección particular en la prefectura de Hyōgo, Japón y atribuido al artista Tosa Mitsumochi (1496-ca.1559) (Fig. 7). En sus seis paneles podemos ver dos estancias de lo que parece ser una mansión residencial y parte de su magnífico jardín. Destaca en él un árbol que parece ser un arce japonés, cuyas caducas hojas son llevadas por un furioso viento que mece las ramas a su antojo y provoca una lluvia de las mismas sobre la terraza que rodea la mansión, y en parte de la corriente de agua que discurre junto a ella. Sin embargo, el elemento que resulta más sorprendente es el enorme *koto*²⁹ que solitariamente ocupa todo el interior de la habitación representada. A la derecha, una tímida luna creciente ubica la situación en una noche representada en tonalidades doradas.

De nuevo nos encontramos con una alusión a *La historia de Genji*, en este caso al segundo capítulo: *Hahakigi* (El árbol de retama). En la parte final de este episodio, el príncipe Genji y sus acompañantes intercambian historias de sus relaciones con diferentes tipos de mujeres y discuten cuáles son los puntos positivos y negativos de dichas damas. Este pasaje, lleno de humor e inteligentes ironías, contiene la historia de una cierta dama que protagonizó una entretenida velada nocturna con uno de estos caballeros, en la que en particular dos instrumentos musicales jugaron un importante papel. Estos eran la flauta y el *wagon*. Aunque la flauta no está retratada en la obra, se ha especulado que la clara presen-

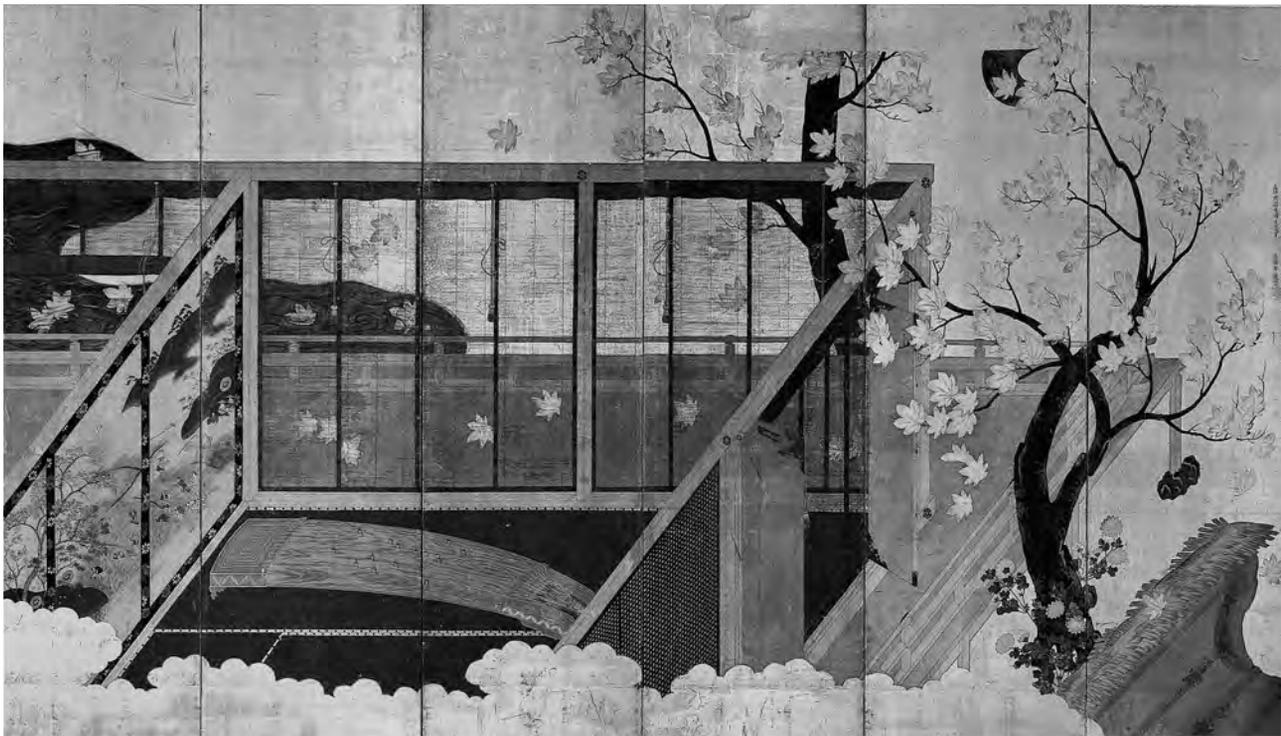


Fig. 7. Tosa Mitsumochi (1496-ca.1559). *Biombo Hahakigi (El árbol de retama)* de la novela *La historia de Genji*. Periodo Muromachi (1333-1573). Hyōgo (Japón), Colección particular.

cia del fuerte viento en la obra pueda ser una referencia velada al sonido de la flauta siendo arrastrado por el viento. Asimismo, el *wagon* de seis cuerdas japonés se convierte en un rico *koto* de trece cuerdas en el biombo.

Otro elemento interesante es que el modo en que el artista ha retratado la escena es estilísticamente similar a las tradicionales representaciones de los rollos ilustrados basados en *La historia de Genji* que la escuela del artista, la familia Tosa, realizaba como una de sus especialidades desde el siglo XV. Estas ilustraciones destacaban por un uso muy generalizado de pigmentos de fuertes tonalidades, generoso uso de superficies doradas, y una delineación exquisita de todos los detalles en escena. Estas composiciones, y retomando aquí el argumento de Satō en relación al proceso de ampliación, saltan en su paso a este biombo de unas dimensiones reducidas a ocupar estos seis paneles del biombo. Aunque en esta ocasión, lo que más nos interesa es ver cómo durante el siglo XVI uno de los representantes de las escuelas pictóricas más importantes del momento -la escuela Tosa trabajaban para la familia imperial- lleva a cabo una obra usando la técnica de los motivos ausentes, olvidando el tradicional formato pequeño característico de la misma y lo lleva a nuevas superficies. No olvidemos tampoco que el periodo en el que se estima la producción de la obra, mediados del siglo XVI, es uno de auge en el comercio de arte y en la producción de biombos y obras de grandes dimensiones. Esto ayuda-

ría a explicar la necesidad de Mitsumochi de utilizar nuevos formatos, más grandiosos, para satisfacer a una posible clientela, que demandaba este tipo de obra.

Nos gustaría también no desdeñar la posibilidad, que en cierta medida ya hemos analizado, de que esta obra en particular tan sólo sea un ingenioso recurso para expandir de un modo ilusorio el espacio interior que tendría que delimitar. Los biombos se usaban en la vida cotidiana japonesa para delimitar espacios, tanto para usos oficiales, como para crear esferas de privacidad dentro de una misma mansión. En un espacio rodeado por mobiliario, una pantalla de esta naturaleza jugaría con la impresión del espectador y prolongaría el espacio de una manera ingeniosa y refinada. Es decir, tan sólo refleja como tema lo que vemos. Una interpretación “realista” que nos acerca a esa posible vía de interpretación de los biombos *tagasode* como tan sólo biombos de pinturas de bastidores de vestidos que comentábamos anteriormente.

Si vemos el *Biombo tagasode* del Museo Nezu, Tokio (Fig. 8) observamos un par de biombos de seis paneles cada uno, en los que podemos ver en su ala derecha, en su lado derecho, un bastidor de vestidos con varios *kosode* colgando. Frente a ello, una mesa baja con materiales de escritura, mostrando una caja de caligrafía abierta que revela una piedra de tinta y unos pinceles. Junto a ella, varios libros un tanto desordenados. A su derecha, varios *kosode* descansan doblados sobre los tatamis. En el fondo,



Fig. 8-a. Anónimo. *Biombo Tagasode: ala izquierda*. Principios del periodo Edo (s. XVII). Tokio, Museo Nezu.

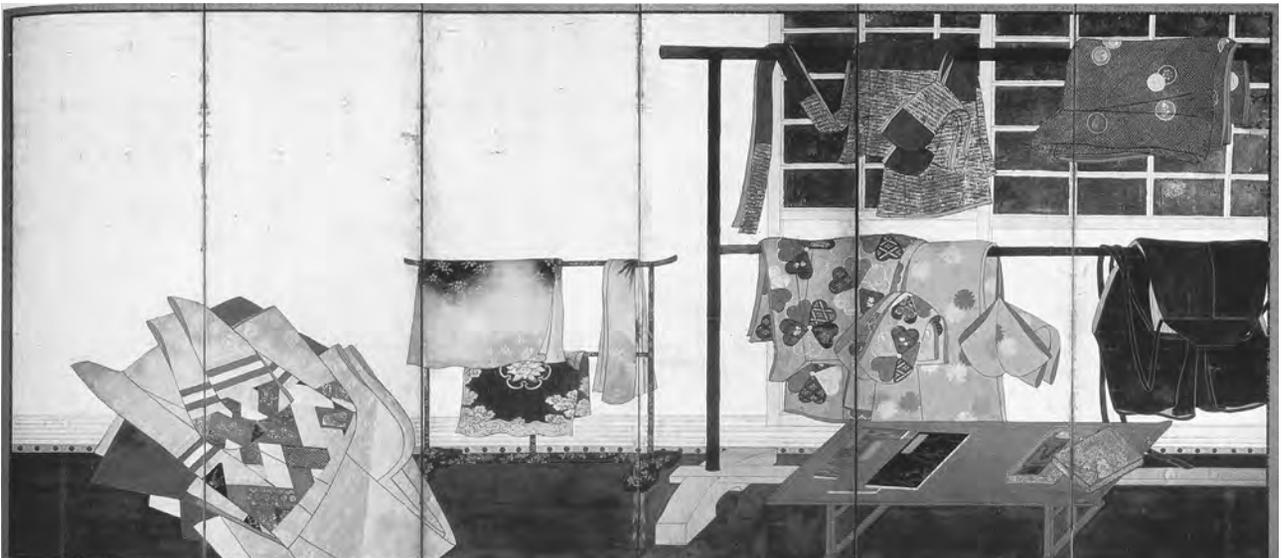


Fig. 8-b. Anónimo. *Biombo Tagasode: ala derecha*. Principios del periodo Edo (s. XVII). Tokio, Museo Nezu.

varios *fusuma* decorados con papel dorado. El ala de la izquierda muestra un único bastidor de vestidos realizado en laca y junto al cual encontramos un tablero del juego de *go*. Completan la escena varios *fusuma* que en esta ocasión se encuentran ricamente decorados con representaciones de don diegos en flor (*asago*).

Al analizar esta obra bajo la óptica de los motivos ausentes, y heredando la tradicional interpretación de estas piezas como pictorializaciones del poema del *Kokinshū* citado anteriormente³⁰, nos encontramos ante las prendas dejadas por una dama en su cuarto privado. También apreciamos en la obra diferentes enseres domésticos tales como su caja de escritura, con la que la dama responde los poemas de sus pretendientes dando muestras de su categoría y refinamiento. De nuevo, la

escala de estas piezas encaja con la del espectador y se plantean diferentes interpretaciones del punto de vista.

A diferencia del *Biombo Hahakigi* (Fig. 7) en que los diferentes detalles que se narran en el pasaje aparecen más o menos fielmente reflejados en la pictorialización del mismo (la noche, el árbol, el fuerte viento, los instrumentos musicales), en los biombos *tagasode* la única pictorialización que es fiel a los poemas es la palabra misma visualizada en las múltiples mangas de los numerosos *kosode* que aparecen colgados. Al ser la mayoría de las prendas que aparecen en el biombo Nezu femeninas, se supone la presencia, ahora ausente, de una dama, aunque son varios los ejemplos en los que también aparecen *hakama*, o vestimentas masculinas colgando junto a las femeninas.

Las vestimentas que podemos ver colgando de los bastidores de prendas no corresponden con las apropiadas de damas aristocráticas que la poesía nos sugiere. No vemos aquí las vestimentas de doce capas (o incluso más) que eran norma en la etiqueta de palacio. Tampoco son las que se repiten hasta la saciedad en las ilustraciones de los clásicos de la prosa japonesa. Las prendas son *kosode*, o la vestimenta de las clases más corrientes y que hizo su aparición a finales del periodo Muromachi para instalarse definitivamente en los subsecuentes Momoyama y Edo. No sólo eso: lujosos y llamativos *kosode*, como los que podemos ver en este biombo, eran uno de los rasgos distintivos de las prostitutas, cortesanas de los burdeles que florecieron en Kioto y Osaka en dichos periodos.

En numerosos biombos del periodo Momoyama y Edo se pueden apreciar escenas en las que prendas colgando de soportes de vestidos se asocian a imágenes de burdeles o prostitución asociada con los baños públicos. En *Biombo de diversiones en una mansión* del Museo Suntory observamos a una cortesana y sus asistentes en su ámbito más íntimo, tras el baño (¿o tras despedir a un cliente? ¿o esperándolo?) y a su lado un soporte de kimonos. Es un espacio configurado por el deseo y por lo que parece una insoslayable mirada masculina³¹.

La riqueza interpretativa de los biombos *tagasode*, sopesando los diferentes aspectos que hemos venido introduciendo, es de un gran calado. El espectador que se sitúa enfrente de estos biombos, se ubica dentro de esta habitación, un entorno que destaca por pertenecer al ámbito de lo íntimo, de lo doméstico. Son las habitaciones privadas de una dama, que ha dejado sus vestimentas colgadas. ¿Dónde se ha ido? o ¿dónde está? Para responder satisfactoriamente a estas preguntas debemos tener en cuenta diversas perspectivas de género. Si asumimos un punto de vista masculino, este es un entorno privilegiado. Es la cámara de la cortesana a la que hemos cortejado, pagado, y configurado como objeto de nuestro deseo. En cuanto al momento puede haber dos opciones: nos encontramos en el momento en que entramos a su habitación. Cerramos tras nosotros las puertas correderas y nuestra primera visión es este impresionante despliegue de ropajes, que elevaría nuestra pasión al comprobar el refinamiento de esta cortesana. Otra opción, es la de contemplar esta pieza tras la consumación de nuestra relación con la cortesana, de ahí que nuestras vestimentas también figuren en la decoración de estos biombos. En todo caso, estas dos lecturas desde una mirada masculina configuran las obras como un escenario de celebración de la conquista de la intimidad de la cortesana y el triunfo del cortejo del varón.

Esta perspectiva masculina inevitablemente erotiza la mirada, y con ella el espacio construido entre los biombos desplegados y dicho espectador. Si consideramos la posibilidad de que el sujeto de estas obras es una mujer que se

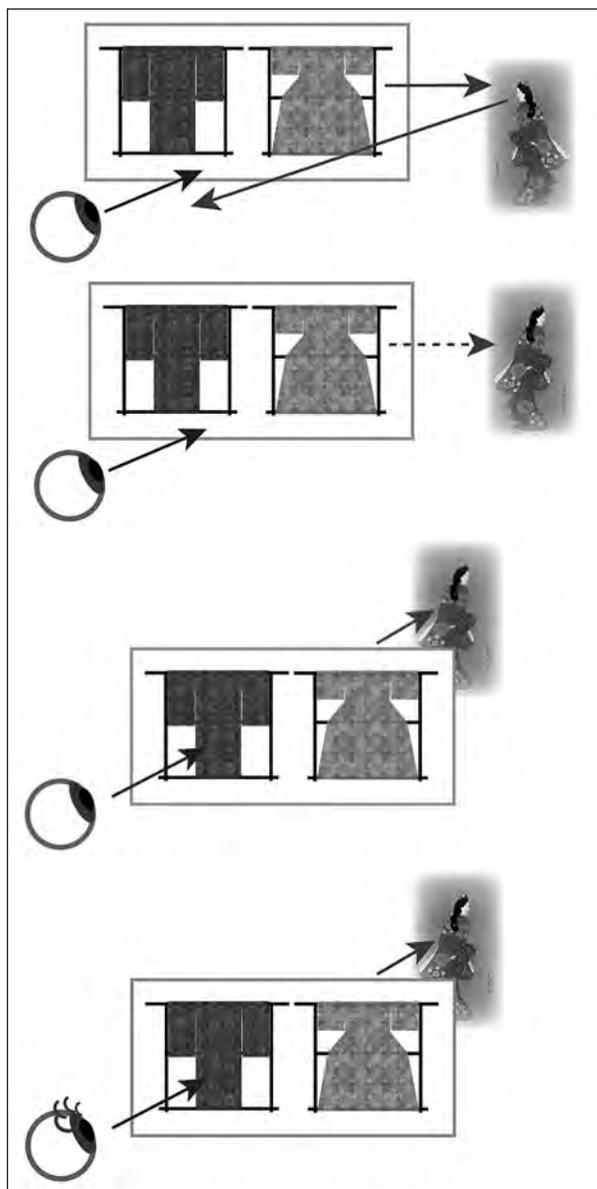


Fig. 9. Diagramas 1-A, 1-B, 1-C, 1-D.

encuentra junto a los biombos, mirándonos, pero fuera de nuestra vista, nuestra mirada estaría de acuerdo con la categoría de “mirada fetichista” propuesta por Ellis (Fig. 9, 1-A)³². Es decir, el espacio entre la mujer que imaginamos y nosotros se borra por la “dialéctica del deseo” mutuamente reconocida. Otra posibilidad de lectura sería imaginar el escenario donde dicha presunta mujer no es consciente de nuestra presencia, quizá ensimismada en su aseo personal o simplemente perdida en sus propios pensamientos. Nuestra mirada la somete entonces a nuestra mirada activa, y ella en su papel pasivo se convierte en objeto de nuestro *voyeurismo* (Fig. 9, 1-B). Ésta última opción se ejemplifica, y refuerza, al contemplar las obras de *Tagasode con bellezas* (Fig. 2). Otra posibilidad sería

la total ausencia de la mujer tanto en los biombos como fuera de ellos. Nuestra mirada continúa siendo una de deseo, aunque esta vez unilateral donde quizá el elemento temporal se enfatiza (Fig. 9, 1-C).

El encargo de este tipo de obras como recuerdo o triunfo de pasadas conquistas es una posibilidad que podría explicar la existencia de dichas obras, así como el simular en el ámbito doméstico esos espacios de ensueño, que nos llevan fuera de la realidad cotidiana, y que se disfrutaban al cruzar las calles de estos distritos. Del mismo modo que el cine en la actualidad nos ayuda a evadirnos y crear un espacio alternativo, el desplegar estos enormes biombos a lo largo de los laterales de una habitación tendría ese mismo efecto evasor.

Asimismo, imaginarnos a nosotros mismos como espectadores femeninos se constituye como otro posible escenario al enfrentarnos a estos biombos, y uno que se adecua mucho mejor al discurso de mecanismos y técnicas de los motivos ausentes (Fig. 9, 1-D). Ota ha propuesto la posibilidad de entender los motivos ausentes tanto como un desplazamiento del “yo” protagonista de la narrativa con el “yo” del lector/espectador³³. Es decir, las piezas que emplean la estrategia de los motivos ausentes pueden comprenderse a través de asumir el papel protagonista de la historia que se retrata. Del mismo modo, en el caso de los biombos *tagasode*, nosotros los espectadores podríamos igualmente considerarnos la magnífica mujer propietaria de tan lujosas prendas.

Una mirada femenina enfrentada a estas obras podría responderse desde la posibilidad de ser la protagonista de la obra. Convertirse en la dueña de esas fantásticas prendas a la última moda, poseer esos riquísimos enseres domésticos y encarnar de un modo contemporáneo esos ideales de refinamiento de las damas de la literatura. Sin embargo, debemos introducir un elemento de clase en esta posibilidad ya que respondería a las aspiraciones de una mujer adinerada pero perteneciente a la clase comerciante. Por supuesto, otra opción sería que el ojo generador de la obra fuese el de la prostituta que se rodea de este modo de un fondo espectacular con el que presentarse a sus clientes. En el biombo, todos sus atributos; frente a él, su misma presencia, ahora diluida tras los siglos.

Mitate y los biombos *tagasode*

Resulta evidente que existe una gran diferencia entre la dama ideal dueña de estas vestimentas según el relato del topos clásico *tagasode* en la poesía japonesa y la representación de estos espacios, y sobre todo, de las vestimentas en los biombos *tagasode*. Esa ironía podemos detectarla a varios niveles. El primero sería el de las vestimentas que hemos comentado anteriormente: *kosode* usados por cortesanas sustituyen las largas colas

y pesadas capas de ropajes de sus antecesoras aristocráticas. La nueva dama ideal no se mueve por los largos pasillos y pabellones de las residencias señoriales sino por los vestíbulos y cuartos de los burdeles ciudadanos.

Del mismo modo, los atributos que encontramos en los biombos como pueden ser la caja de escritura, o el tablero de *sugoroku* que ha sustituido a su aristocrático antecesor del *go* son los símbolos de feminidad de las cortesanas.

Un segundo nivel de parodia necesita una explicación más detallada. Es el nivel que hace referencia a las Cuatro Artes del Caballero, o en su nombre japonés, *Kinkishoga* y que ha sido indicado en numerosas ocasiones por diferentes autores³⁴. Estas cuatro artes consisten en el arte de tocar el arpa, en chino *qin* (*kin*), saber jugar al *weiqi* (*ki*), y mirar a, o escribir caligrafía (*sho*), y pintura (*ga*) en su codificación visual original en China³⁵. En Japón el *qin* se cambiara por el *koto*, y el *weiqi* se cambiará por el juego *sugoroku* tras un tiempo. Estas cuatro habilidades se percibían en el Japón del periodo Muromachi como signos esenciales de aprendizaje confuciano y de cultura continental (China).

Representaciones habituales de este tema apostaban por estilos a la tinta y con atmósferas de gran seriedad ya que existía un carácter moralista y ejemplar en la producción y contemplación de dichas obras. La escuela Kanō de pintores, que transmitían un estilo de pintura continental frente a la escuela Tosa, que representaba un estilo nativo de pintura, fue la que se encargaría de canonizar en multitud de ejemplos la iconografía tradicional del tema de *kinkishoga*.

En varios biombos *tagasode* podemos ver junto con los bastidores de vestidos y las prendas colgando, tableros de *sugoroku*, un *koto*, incensarios o cuadros dentro de un cuadro (por ejemplo, en los paisajes que se retratan dentro de los biombos). Sin embargo, Miyajima ha destacado como nunca vemos juntos los cuatro elementos en una sola composición lo que le llevó a afirmar que leer una alusión clara al motivo de *kinkishoga* en los biombos *tagasode* es una construcción totalmente desconectada de la naturaleza de estos trabajos³⁶.

Sin embargo quizás el mismo hecho de no representar los cuatro elementos juntos sea otro nivel de parodia. Como Kendall continúa desarrollando: “*En muchas pinturas del periodo Momoyama del tema kinkishoga, las diferentes pistas iconográficas –qin, tablero de go, y ejemplos de caligrafía y pintura—están parcialmente ocultos*”³⁷, y continúa “*El ocultamiento de la iconografía del kinkishoga puede que funcione como parte de un “juego” en el cual el espectador es retado a explorar las pinturas para lograr encontrar “pistas” hacia el tema*”³⁸. Así que, habría un juego en curso en los biombos, donde el espectador debe encontrar las pistas que le lleven a resolver el acertijo, aunque en un nivel mucho más mun-

dano. Si la suposición es correcta, y es capaz de resolver el enigma, “*sentirá no sólo orgullo por su sofisticación cultural sino también un mayor sentido de comunión con dichas figuras porque comparte su cultura*”³⁹.

La posibilidad de estos biombos poseyendo un cierto componente *kinkishoga* en su creación existe, pero sería el de una presencia sugerida, indicada, que nunca se completa totalmente mediante lo que se representa en las obras. En cierto sentido, refleja de modo paralelo la ausencia de las figuras humanas que se sugiere por medio de las vestimentas abandonadas en sus soportes.

Una tercera ironía se construye a partir de la superposición de estas dos lecturas. Es decir, el tradicional hombre sabio, que ha dominado las cuatro artes, es sustituido por una cortesana, que conoce las artes de la vida y el placer frente a la trascendencia de los patriarcas continentales. En un plano formal, los tradicionales colores a la tinta de las representaciones del tema de *kinkishoga* dan paso a una rendición llena de brillo y color, digna del mundo de sensualidad que representa la imagen de la cortesana.

La problemática de la nomenclatura

La nomenclatura de estas piezas como biombos *tagasode* parece ser un término moderno, estableciéndose aproximadamente hacia finales del siglo XIX, y consolidado durante las décadas de los años 20 y 30 del siglo XX. Sabemos, que en la primera década del siglo XX se dio una convivencia entre dos terminologías. Por un lado, la terminología actual de biombos *Tagasode* y por otro el término “Biombos de soportes de kimonos” o *ikōzubyōbu*. Esta última denominación se ha encontrado en documentos del siglo XVII, contemporáneos a las obras de nuestro estudio. Uno de estos documentos es el listado de pertenencias realizado tras el fallecimiento de Tokugawa Ieyasu (1542-1616) el primer sogún del periodo Edo⁴⁰. Esta relación destaca por sus detalladas descripciones de diferentes piezas artísticas, de modo que encontramos entradas en el documento como “*Vistas de la capital*”, “*Escenas del cuento de Genji*”, “*Sauce bajo la lluvia*”, “*Escenas de Yatsushima*”, “*Pino*”, “*Bambú*”, “*Biombo con abanicos*” y “*Escena de Yūgao*” (perteneciente a *El cuento de Genji*) Es decir, la catalogación de estas obras artísticas poseía una idea muy clara de la temática de estas composiciones, y evidencia el conocimiento cultural de los encargados de dicha tarea.

Entre estas descripciones de diferentes obras de arte podemos leer la entrada: “*Biombo en plata*⁴¹, *pinturas de soportes de kimonos (ikōga)*, un par de paneles”⁴². No sabemos que pieza en concreto era ésta ya que no se ha conservado en posesión de la familia Tokugawa todas estas pertenencias pero no estaremos muy equivocados si

suponemos que este biombo era lo que actualmente se conoce como biombo *tagasode*.

Otro documento relevante es el diario titulado *Kakumeiki* del monje Hōrin Jōshō (1593-1668) una de las personalidades más importantes de los círculos culturales del Kioto del periodo Edo y que ha sido presentado recientemente como una nueva referencia documental para nuestra discusión⁴³. En la entrada del año 1661, en los días 23 y 27 del duodécimo mes encontramos escrita la referencia “*Soporte de vestidos (ikō), biombo de dos paneles*”⁴⁴. La importancia de esta referencia en este diario en particular radica en que su autor, el monje Jōshō, era una persona con cultura y experiencia en círculos artísticos, su amistad con los pintores más importantes del periodo le permitía disfrutar de un entorno en el que constantemente existía un flujo de piezas artísticas y en las que la evaluación anticuaria de piezas era algo normal⁴⁵. Que una persona con esta experiencia denomine un biombo como “*pintura de soporte de vestidos*” seguramente nos hable de la denominación más común para este tipo de obras en sus días.

La última referencia con la misma terminología lo supone la etiqueta con la que se encuentra catalogado el *Biombo Tagasode A* del Metropolitan Museum of Art (Nueva York) en el que está escrito a mano “*Biombo de soporte de kimonos (ikō), un par*”⁴⁶. Lo que de todos modos sí podemos asegurar es que la manera en que estas piezas eran entendidas en su época de producción aparentemente parece variar mucho de la actualidad ya que muchas de las implicaciones de la palabra actual no existían. El término con el que se describía parece ser objetivo y sin muchas pretensiones de meta lecturas. Y como hemos podido comprobar, no es porque no existiesen en la época piezas de directa inspiración literaria como la anterior relación de los bienes a la muerte de Ieyasu demuestra fehacientemente.

Nakamachi ha destacado la coincidencia en este proceso de re-denominación de las piezas con el caso del famoso “*Biombo de Matsushima*” de Tawaraya Sōtatsu (¿-1643?) en la Freer Gallery de Washington⁴⁷. Mediante una investigación documental de los inventarios del templo en el que se conservaba dicha pieza hasta el siglo XIX, demostró cómo la denominación original de dicho biombo no tenía relación ninguna con el tema de Matsushima. Simplemente se conocía con el nombre de “*Mar picada*” o *ariso*, o un simple “*Pintura de olas*” o *namizu*. La adscripción de nuevos términos ligados con la tradición literaria japonesa es razonada por el proceso de ensalzamiento de la tradición local del arte japonés producido a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en un proceso de reafirmación frente a la tradición artística occidental que forzó a una fuerte nacionalización de la tradición artística local. Es un fenómeno que se comprende dentro del proceso de construcción de la institución de la historia del arte en Japón⁴⁸.

Tanto en los biombos *tagasode* como en el biombo de Matsushima lo que sí reconocemos es un proceso de cambio de una denominación o aproximación realista al tema retratado en los biombos, es decir, un término llanamente descriptivo de lo que vemos retratado; y una denominación literaria, rebosante de referentes culturales. Y este es un punto de gran interés ya que si nos remontamos en el tiempo buscando las primeras referencias a este tipo de obras, veremos que al igual que en los biombos de Matsushima, la nota realista resulta ser la predominante.

Ikō Kazari (decoración del bastidor de vestidos): La tradición cortesana de decorar por medio de vestimentas

Llegados a este punto de la discusión sobre los biombos *tagasode*, necesitamos considerar de nuevo nuestra posición en relación a todos los diferentes temas que hemos discutido en los apartados precedentes. Hemos analizados dos diferentes discursos que están profundamente relacionados con la denominación de las piezas bajo escrutinio en este artículo de investigación: una se basa en aceptar la terminología *tagasode* como la usada para denominar a estas piezas; y la otra invita a desechar esta denominación tradicional. Mientras que la primera evoca la tradición poética autóctona y sus asociaciones con el dueño ausente de las prendas, una figura femenina, la última borra toda posible referencia a esta evocativa imagen.

La principal línea de interpretación de la última posición es considerar los biombos como meras piezas decorativas de mobiliario interior. Este razonamiento fue propuesto por Koizumi⁴⁹, en su investigación sobre la historia del mobiliario japonés y se ha reflejado en el trabajo de otros historiadores. Artículos firmados por Sugihara⁵⁰ y Baba⁵¹ sintonizan con esta línea de pensamiento y son de considerable importancia. En sus estudios, estos investigadores han confirmado que los orígenes de estos biombos surgieron de una tradición centenaria consistente en la decoración de los interiores de las habitaciones palatinas y nobiliarias por medio de vestimentas dobladas y dispuestas sobre soportes de vestidos. Consecuentemente, los biombos *tagasode* en cuestión se deberían comprender entonces como una nueva manera, más práctica, de plasmar dicha tradición por medio de la transformación de dichos muebles tridimensionales a la superficie plana de los biombos⁵².

La vistosa presencia de la indumentaria cortesana

La vestimenta posee una cualidad decorativa por sí misma. Durante siglos ha jugado un papel simbólico a la

hora de manifestar riqueza, poder y prestigio social en diferentes culturas del mismo modo que lo hace en nuestros tiempos modernos. Esto era significativamente cierto en la corte Heian donde se gestó la tradición de decoración interior por medio de la vestimenta dispuesta cuidadosamente sobre los soportes de trajes. Los trajes favoritos de la corte eran piezas voluminosas con mangas y bajos muy desarrollados. Dichas prendas proporcionaban una imagen de amplias superficies textiles teñidas o brocadas en colores vibrantes y de gran exuberancia. Además, dichos trajes se vestían en sucesivas capas, una encima de la otra, que creaban una silueta de gran ampulosidad que ocultaba totalmente la figura corporal del portador.

Dichas características permitían que las vestimentas fueran inteligentemente explotadas en las ceremonias oficiales, que constantemente adornaban la vida cotidiana de los aristócratas del periodo Heian. Las coloridas procesiones de las diferentes damas de la corte realizando su entrada en los diferentes ámbitos palatinos eran uno de los momentos más esperados por la gente de la época. Varios documentos describen como un auténtico festín para la vista el despliegue de la rica indumentaria cortesana. La descripción dada en el libro *Eiga Monogatari* del siglo XI d. C. constituye quizá una de los mejores ejemplos literarios donde se retrata esta práctica. En esta obra, se incluye una descripción que nos proporciona un destello de la extravagancia de los trajes, maquillaje y peinados de la Emperatriz Kenshi y sus damas de cámara. Al llegar a una importante celebración cortesana la emperatriz ocupa su puesto y mira a su alrededor:

*“Con todo en orden, las ceremonias procedieron tal y como estaba establecido. Mirando hacia el ala oeste, Kenshi podía observar el magnífico despliegue de los bajos de las faldas en múltiples capas derramadas por debajo de las persianas, como si fuesen filas de libros realizados en los más diversos brocados de colores. Las capas parecían ser de más de un pie de grosor. Y las aperturas de las mangas eran sobrecogedoras, tan grandes y redondas como pequeños braseros [...]”*⁵³.

Los caballeros sentados enfrente de dichas damas recibían una impresión similar:

“Una vez sentados, los caballeros inspeccionaron los bordes de la fila de persianas enfrente de ellos. En consentimiento mutuo, cada una de las damas situadas al otro lado de las mismas vestía tres de cinco combinaciones de colores idénticas – verde sauce, rosa cereza, yamabuki, [Amarillo] rojo ciruela y un verde amarillento. Algunas vestían cinco prendas en cada una de las tres combinaciones, haciendo un total de quince; otras, seis o siete, llegando en total a dieciocho e incluso

veintiuna. Varias vestían damascos chinos, y otras parecían llevar prendas interiores teñidas en verde claro y otros colores por el estilo. Los colores de las chaquetas también se eligieron de entre las mismas cinco combinaciones, y los bajos se decoraban con motivos de la orilla del mar. [...] Los caballeros intercambiaron miradas sorprendidos, embriagados ante tal despliegue”⁵⁴.

Prácticas rituales y el despliegue de vestimentas

En los rituales y ceremonias de corte de aquellos días la indumentaria poseía un importante elemento decorativo y estético. En la documentación histórica que nos ha llegado se describen largas y exhaustivas anotaciones detallando las combinaciones de colores y los materiales de los tejidos usados por cada persona de acuerdo con el puesto que la misma desempeñaba en la corte. Dichos textos confirman el profundo valor estético de los trajes en la época⁵⁵.

Aunque quizás podamos recibir la impresión de que las prendas eran colgadas sin más particular atención en los bastidores de vestidos, parece ser que existía un orden, una manera más o menos regulada que estipulaba el modo adecuado de ejecutar esta tarea. La localización específica de dichos bastidores dentro de los aposentos se encuentra registrada en varios textos de ceremonial de la época Heian. Uno de ellos es el titulado *Masasuke Shōzokushō* (Notas sobre indumentaria cortesana de Masasuke)⁵⁶ una obra del cortesano Minamoto no Masasuke fechada en el año 1169 d. C. (Kaō 1). Este libro especifica qué vestimentas deberían colgar de cada barra del bastidor, y detalla incluso la manera en que se deben doblar dichas prendas, atendiendo al mismo tiempo a la dirección propicia que cada parte del vestido debe mirar:

“Coloque dos bastidores de vestimentas mirando al norte [...] Siempre disponga un bastidor de vestidos [...] En el caso de que se haya que colgar un sōzoku [traje de gran elegancia e importancia] en primer lugar el hakama debería colgar sobre la barra inferior del bastidor, procurando que su parte derecha esté doblada hacia arriba y mirando hacia el sur; el resto del hakama debe colgar desde la parte de atrás de la barra. En la barra superior deben colocarse una encima de la otra las siguientes prendas uwagi, uchiginu y ko-uchiki todas sobre el gioi (o okinu), todas ellas dobladas en dos siguiendo la línea de la costura en su mitad y colgando libremente con sus partes derechas dobladas hacia arriba como anteriormente se ha dicho. Muestre tan sólo unos tres sun [un sun son unos 3.03 centímetros] de las mangas, como si las estuviese

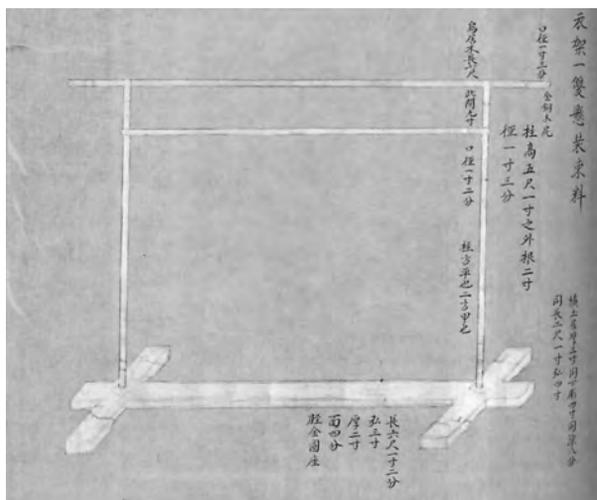


Fig. 10. Ruiju Zatsuyō Sashizukan. Detalle Ikō- Bastidor de prendas. Periodo Edo. Era Genroku (1688-1704). Tokio, Museo Nacional de Tokio.

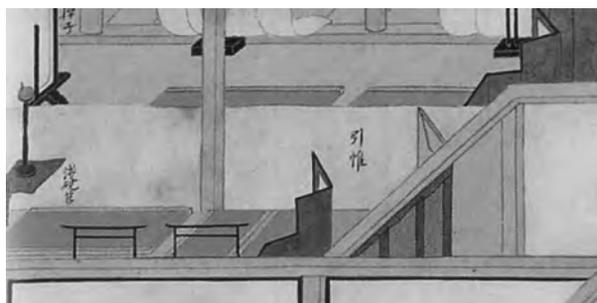


Fig. 11. Ruiju Zatsuyō Sashizukan. Detalle ubicación dentro de los aposentos de los bastidores de prendas. Periodo Edo. Era Genroku (1688-1704). Tokio, Museo Nacional de Tokio.

escondiendo. Mostrarlas demasiado no es deseable. Si se dispone de karaginu doblelo y cuélguelo encima del gioi. Si se dispone de mimosuso doblelo por la mitad y colóquelo junto al hakama. De ningún modo se pondrá sobre el bastidor o en un ángulo oblicuo el makura o las vestimentas. Existe una razón para todas estas disposiciones”⁵⁷.

No están estrictamente reguladas tan sólo la posición y dirección que las vestimentas debían ocupar, las medidas exactas de los bastidores se registran meticulosamente, instruyendo su ubicación exacta dentro del aposento⁵⁸. En el libro *Ruiju Zatsuyō-shō* (*Selecciones de objetos clasificados misceláneos*) un compendio de los diferentes procedimientos ceremoniales cortesanos para cada una de las variadas ocasiones oficiales, se estipulaba que la posición de dicho bastidor debería situarse cerca del lecho en las habitaciones interiores

en su lado septentrional. Esta obra, que originalmente carecía de ilustraciones, tuvo una edición ilustrada durante el periodo Edo, en la era Genroku. Lo hizo en forma de rollo horizontal ilustrado titulado *Ruiju Zatsuyō-shō Sashizukan* (Rollo ilustrado de *Selecciones de objetos clasificados misceláneos*), y en una sección podemos ver como se sitúan dos bastidores de vestidos cercanos a un biombo de gran desarrollo (Figs. 10 y 11)⁵⁹.

Las regulaciones acerca de la disposición correcta de la indumentaria en un entorno aristocrático fueron transmitidas durante los periodos Kamakura y Muromachi a la clase guerrera, la cual ganó prominencia tras el declive de la aristocracia. Las prácticas sociales llevadas a cabo por las elites Heian se asumieron e imitaron. Entre dichas prácticas estaba la de decorar por medio de vestimentas usando los bastidores de vestidos. En la obra del periodo Kamakura *Sanjō Nakayama Kuden (Transmisiones orales de Sanjō Nakayama)*⁶⁰ se advierte cómo se intercambia el orden de algunos de los elementos sobre el bastidor de vestidos en comparación con “*Notas sobre indumentaria cortesana de Masasuke*”⁶¹. Por ejemplo, *Sanjō* dicta que el *kinu*, el *karaginu* (manto chino)⁶², y el *mo* (un tipo de falda, o vestimenta al uso de un delantal heredado de la vestimenta ceremonial de la dinastía Tang) deben ser colgados en la barra superior del bastidor. Asimismo, establece que en la barra inferior del bastidor se cuelguen un *hakama* (pantalones) y un *kosode*.

Esta es tan sólo una muestra de los cambios que progresivamente se dieron en la disposición de la indumentaria en los bastidores. Con el paso del tiempo, el criterio que evaluaba como disponer apropiadamente las prendas sería testigo de nuevos cambios. La naturaleza de los textiles en los cuales estaban realizadas las prendas era otro de los elementos a considerar cuando uno decidía cómo colocar los vestidos⁶³. En cambio, los manuales de las épocas Heian y Kamakura no parecen haber dejado ninguna referencia o anotaciones relacionadas con el color de estos. En algún momento hacia finales del periodo Muromachi y el principio del periodo Momoyama, parece surgir una tendencia que ganó mucha popularidad en la que precisamente se ordenaba la indumentaria de acuerdo con su color. Esta tendencia estaba conectada con la idea taoísta del *gogyō* o los cinco agentes: madera, fuego, tierra, metal y agua. Aunque esta conexión traía a la atención de la gente aspectos de la vida tales como números, direcciones y animales, también tendía a impulsar una estética de ordenación de las cosas según su color. Cada uno de los cinco agentes tenía asignado un color específico: azul, rojo, amarillo, blanco y negro⁶⁴. En *Goshō Hinagata (Libro de modelos del Palacio Imperial)* publicado en 1674 (Enpō 2) se establecía claramente esta relación de los cinco colores:

*Ahora vemos cómo se decora un bastidor de kimono, con prendas de cinco colores dispuestas sobre la barra superior: negro, blanco, amarillo, rojo y azul. Esto es, imitando el Ying-Yang y los cinco agentes. En la barra inferior añada un obi realizado en damasco morado y deje que cuelgue. Implementos tales como bordados, kimonos ayaori o telas teñidas son usados para añadir toques a la moda*⁶⁵.

La decoración del bastidor de prendas se regulaba incluso más cuando las estancias debían ser preparadas para ocasiones especiales. Precisamente, un elemento de esta evolución y expansión de la práctica de decoración con bastidores fue su lenta y progresiva mezcla con los rituales de las ceremonias de boda. Las ceremonias de boda experimentaron un inmenso desarrollo con el sistema de la nueva clase política guerrera que floreció desde principios del periodo Kamakura. Las disposiciones rituales correspondiendo a los desposorios fueron originalmente establecidas en el mundo cortesano y aristocrático Heian. Sin embargo, con el dramático giro de sus fortunas durante el largo periodo de tiempo que vio el ascenso de la clase guerrera durante los periodos Kamakura, Nanbokuchō y Muromachi, estos valores y rituales fueron gradualmente terminando en las manos de las familias samurái. Estas familias entendieron la herencia de estos rituales como una vía de legitimación de sus posiciones dentro del orden social del momento. Análogamente, cuando entramos en la época moderna, y con especial vigor durante la primera mitad del periodo Tokugawa, las ricas familias de la clase comerciante que deseaban alcanzar el prestigio social de las familias samurái, también comenzarían a adoptar y realizar dichos rituales en orden a fortalecer sus posiciones sociales.

Algunas de estas ceremonias nupciales requerían el uso de varias prendas de la más alta calidad para ser dispuestas sobre el bastidor de prendas para la decoración requerida en el ritual de bienvenida de la novia en la residencia del nuevo marido. Ciertamente, poseer tal cantidad y variedad de prendas era indudablemente una imposición económica de gran magnitud sobre los hombros de la familia que organizaba el evento a no ser que ya poseyesen las prendas (que indicaría su propia riqueza). No sería hasta el siglo XVII d. C. que la decoración de bastidores de vestidos comenzase a ser incluida como una parte de los preparativos de una boda y se erigiría como uno de sus elementos más representativos. Esto se puede comprobar por las constantes sugerencias e instrucciones sobre la inclusión de decoración por medio de bastidores dados en varios de los manuales de etiqueta que se dirigían a un público femenino. En el periodo Edo varias publicaciones apuntaban al mercado compuesto de jóvenes muchachas a las cuales se instruía sobre las

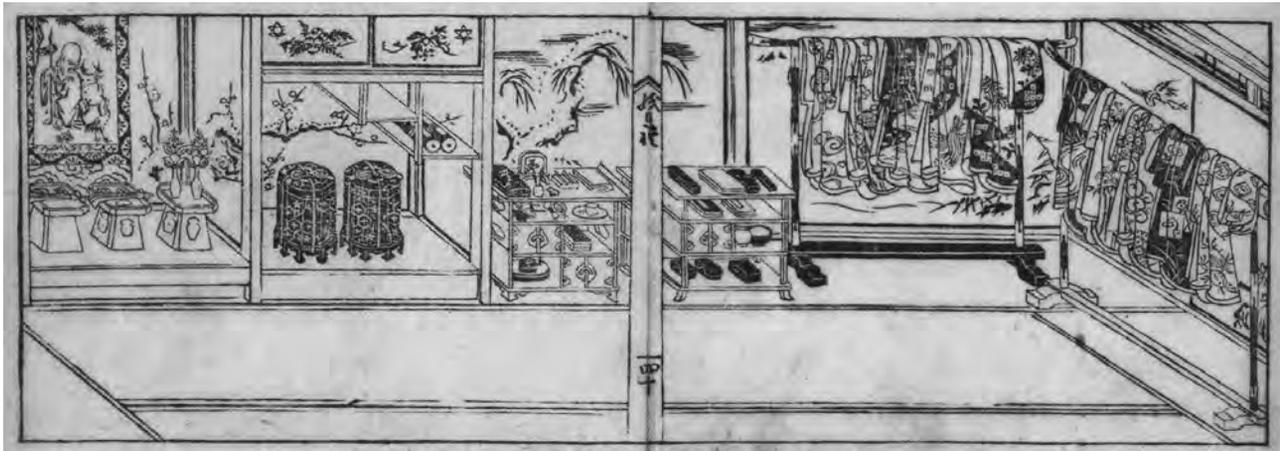


Fig. 12. *Konrei Shiyō Keshibukuro*. Periodo Edo. 1750. Era Kan'en 3. Kioto, Archivo y Biblioteca de la Prefectura de Kioto.

maneras apropiadas y las convenciones sociales. Numerosos manuales incluían secciones sobre los preparativos nupciales y los modelos apropiados para estas situaciones ceremoniales. Una sección de gran interés que podemos encontrar en estos manuales se titula *Ikō Kazari* (*Decoración por medio de bastidores de kimono*), una indicación clarísima de que este era uno de los aspectos que una jovencita debía dominar si aspiraba a obtener un reconocimiento social apropiado – como el de una dama que comprendía cuál era su lugar y posición social. Durante el periodo Edo hubo un ansia constante por parte de la clase comerciante de publicaciones que les mostrase como emular los rituales, vestimentas y etiqueta de las clases superiores. Consideraban que al hacerlo se aproximarían a ellas. Gracias a tan fenomenal demanda los manuales de este tipo estuvieron disponibles al alcance de gran parte de la población y disfrutaron de una gran circulación.

El *Danjō Shorei Takara Kagami* (*Manual de reglas de etiqueta para jovencitos y muchachas*) publicado en el año 1698 (Genroku 11) fue uno de estos populares manuales de hábitos y maneras de la época. Cincuenta años más tarde, en el manual *Konrei Shiyō Keshibukuro* (*Lit. Bolsa de Amapola [= indicando un pequeño tamaño] de Especificaciones para Reglas del Ceremonial Nupcial*) publicado en 1750 (Kan'en 3) se especifica lo siguiente:

“El número de bastidores de kimono puede ser uno o dos dependiendo de la importancia del enlace. Sobre los extremos de la barra superior cuelgue un tsutsumamori [una pequeña pieza de bambú con una oración protectora escrita en un papel en su interior]. En el caso de una decoración especial disponga saiwaibishi [motivos decorativos simbolizando felicidad representados por diseños de diamantes], aya-orimono, nuihaku, y kosode blanco, rojo y negro. El siguiente nivel de decoración por medio de basti-

*dores es ubicar dos de ellos cada uno con cinco kosode de modo que entre los dos hagan un total de diez kosode”*⁶⁶.

Las costosas técnicas textiles detalladas en este pasaje transmiten una imagen de riqueza que parece haber comenzado a dominar sobre otras consideraciones a la hora de disponer el arreglo de los bastidores de vestimentas. La ilustración que acompaña a este pasaje muestra la estancia de bienvenida para la pareja de recién casados, con dos bastidores de kimono totalmente cargados de diferentes prendas (Fig. 12). Ésta representa una imagen radicalmente opuesta al orden propuesto por el anteriormente analizado *Karanishiki*, el cual recordemos recomendaba disponer tres prendas en la barra superior y dos en la inferior. En este ejemplo, las múltiples prendas colgando de los bastidores de kimono proporcionan una imagen de prosperidad y riqueza, las condiciones óptimas requeridas por la sociedad del momento para cualquiera que desease un buen matrimonio.

La costumbre de exhibir la propia riqueza como medio de conseguir una posición social más favorable y un mayor reconocimiento social nos acercaría a una lectura de los biombos *tagasode* más instrumental. Los biombos *tagasode* se han interpretado en este contexto como lujosos sustitutos pintados de esta tradición de exuberantes arreglos. Los biombos *tagasode* retratan en una forma bidimensional el arreglo de suntuosas vestimentas ejecutadas en los más diversos y ricos materiales, y en las más variadas técnicas, conteniendo motivos de toda suerte que animaban el interior de los aposentos con sus vívidos colores. Tampoco podemos descartar la posibilidad de su uso en el exterior de los aposentos, al aire libre, existen múltiples pinturas mostrando biombos que son usados en meriendas campestres celebradas en primavera y en otoño para ver la floración de los cerezos y arces japoneses respectivamente (*hanami*) No es difícil



Fig. 13. Anónimo. *Hinagata Emaki*. (Rollo ilustrado *hinagata*) Detalle. Periodo Edo (s. XVII). Nara, Museo Nacional.

ver entonces por qué las clases samurái y comerciante se inclinarían a encargar dichas piezas ya que les permitía mostrar rica indumentaria sin tener que gastar una fortuna en adquirirlos. Más aún, estos biombos eran fácilmente plegados y se podían mostrar en las ocasiones especiales tales como ceremonias de bodas para luego ser cómodamente almacenados hasta la siguiente ocasión en que se requiriese su uso. Estos biombos permitían alterar el ambiente de los espacios diarios, cotidianos y transformarlos en algo especial, y transformar de este modo las esfera personal, íntima del *ke* en la esfera social y pública del *hare*⁶⁷. Antes de abordar las implicaciones de la lectura de los biombos *tagasode* desde este punto de vista, consideremos un contexto más donde la decoración por medio de vestimentas y bastidores de prendas se practicaba con gran asiduidad.

Cortesanías y la decoración por medio de bastidores de prendas

Hemos visto cómo en las ceremonias de boda se mostraban las prendas en el aposento de recepción, pero ¿en qué otras ocasiones se hacía lo mismo? Existen un par de testimonios de la era Genroku que pueden ayudarnos a ilustrar esto. Están relacionados con el mundo de los barrios de placer y nos alejan del cómodo bienestar de las familias comerciantes y samurái. Una de estas referencias fue escrita por el maestro de las letras Ihara Saikaku (1642-1693). En su conocida obra *Kōshoku Ichidai Otoko* (*Amores de un vividor*) publicada en 1682 (Tenna 2), el protagonista principal, Yonosuke se muestra excitado y nervioso ante la perspectiva de visitar el barrio de placer en un día muy especial: “Bien, desde hoy comienza el despliegue de vestimentas en los barrios de placer; esto es una ocasión que nadie debe perderse”⁶⁸.

De acuerdo con este extracto, parece ser que existía un periodo de varios días en el que las cortesanas decoraban los ya de por sí ricos y exuberantes burdeles que habitaban por medio de vestimentas en bastidores de prendas. Aunque no se especifica, parece claro que deberían usar bastidores de prendas para lograr realizar esto. Otra obra cercana en el tiempo a esta publicación nos ofrece más evidencias sobre esta práctica. Es el libro *Kosode no Sugatami* (*Espejo de cuerpo entero de Kosode*)⁶⁹, realizado por uno de los artistas de *ukiyo-e* más importantes, Hishikawa Moronobu (1618-1694). Publicado en 1685 (Tenna 5), el libro contiene varias ilustraciones mostrando diferentes mujeres vestidas en *kosode* con los diseños más novedosos y a la moda. También se retrata a varias cortesanas y siempre que lo hacen aparecen con vestimentas colgando detrás de ellas, kimonos exuberantes en sus bastidores; esta atractiva visualización de las cortesanas y su entorno, según las retrató este artista, contribuiría a la popularización de este género de libros.

Kosode no Sugatami es un *hinagatabon*, o ‘libro de modelos’. La imagen del *kosode* colgando del bastidor de vestidos se mostraba como una excusa para presentar los diferentes diseños de *kosode* que se ofrecían por la tienda que publicaba el libro, por lo que de hecho funcionaban de un modo similar a las revistas de moda de nuestros días. El primer libro *hinagata* se considera que fue publicado en el año 1666⁷⁰, y también existen *hinagatabon* que fueron realizados en los mejores materiales como el famoso ejemplo del Museo Nacional de Nara (ahora montado como un rollo ilustrado) (Fig. 13). Estos libros se imprimían habitualmente en blanco y negro, en papel normal no de la mejor calidad, y su publicación fue bastante prolífica⁷¹. En estos libros podemos ver varios ejemplos de diseños para *kosode*; la composición de varios de ellos nos recuerda a los biombos *tagasode*. El ejemplo más temprano se encuentra en *Onna Shorei-shū* (*Colección de reglas de etiqueta para mujeres*) publicado

en 1660, y es altamente probable que algunos de los ilustradores de estos manuales hubiesen visto de hecho biombos *tagasode* y se inspiraran en ello a la hora de crear sus ilustraciones⁷².

De 1683 (Tenna 3) data otra publicación titulada *Shimabara Yamato Goyomi* (*Calendario/Almanaque de Shimabara Yamato*) que proporciona una vívida descripción de los distritos de placer:

“El noveno día del noveno mes es el día cuando el número del día y del mes resultan ser nueve – el mayor número de y, que por lo que este día ha sido denominado como chōyō [solapamiento del yō]. Este es un día en el que los joviales, particularmente todos aquellos de la alta sociedad, debieran salir [...] en todo, este evento estacional se lleva a cabo durante tres días entre el día anterior y el tercer día después, según la discreción de la tayū y las damas cortesanas tenjin, en la segunda planta del ageya. Allí las mujeres ocupan sus posiciones y deciden cómo los diferentes kosode deben ser dispuestos, al mismo tiempo que se emplean útiles y cajas de escritura realizados en decoración de nashiji y cajas de implementos de caligrafía, mientras las damas kakoi discuten sobre sus ornamentos en parejas. En el primer día del Año Nuevo, y por ser el comienzo del año, no hay nadie que deje de ofrecer saludos de felicitación. Aparte de las festividades estacionales, los cuatro días comenzando en la noche hasta el tercer día del Año Nuevo se denominan shōgatsu, y durante este periodo kosode de exuberantes colores se usan para decorar los bastidores de prendas. Dichos kosode muestran diseños mostrando la neblina y el olor de la flor del ciruelo florecida, maravillosamente conduciéndonos a imaginar “¿de quien serán dichas mangas?”⁷³.

La relevancia de este texto radica en que por primera vez especifica claramente dos periodos en los que la decoración por medio de vestimentas se practicaba durante el año: el noveno día del noveno mes, y en año nuevo. Estas dos fechas no eran exclusivas del calendario de los barrios de placer. El resto de la sociedad lo celebraba igualmente. Sin embargo, los preparativos para estas celebraciones parecen divergir: múltiples objetos relacionados con la escritura completan los preparativos en el primer caso, mientras que tan sólo decoración por medio de vestimentas parece contar en el último. Lamentablemente, esta fascinante descripción no se ilustró de modo que no podemos más que imaginar cómo habría sido el rico despliegue de las prendas. Afortunadamente para nosotros, una publicación posterior, *Yoshiwara Daihyōban Enishizome*⁷⁴, nos ayudará a estimular nuestra imaginación en este apartado.



Fig. 14. Yoshiwara Daihyōban Enishizome. Vol.2. Periodo Edo. 1713. Tokio, Biblioteca de la Universidad de Waseda.

Publicaciones relacionadas con el mundo de los distritos de placer fueron prolíficas yendo desde xilografías policromas de una hoja *ukiyo-e* mostrando a las cortesanas famosas del momento, hasta las serializaciones que se escribían sobre las vidas imaginadas de sus habitantes. Entre estas piezas destacan aquellas obras que surgieron de un contacto directo con estos lugares, también conocidos como *akusho*⁷⁵ o ‘lugares malvados’, una denominación acuñada por el shogunato para referirse a estos distritos y a los teatros de kabuki. Estas publicaciones se denominaban *yūjo hyōbanki* o ‘críticas de cortesanas’. Textos rebosantes de información sobre el nombre y la casa de cada cortesana aportaban también el rango, diseño de su insignia personal, tarifa e incluso la ubicación exacta dentro del distrito de placer de su residencia habitual⁷⁶. A pesar de que en general no pasaban de ser más que un exhaustivo listado de datos, en algunas ocasiones dichos librillos podían venir acompañados de algunas ilustraciones. En el año 1713 (Shōtoku 3), un manual de cinco volúmenes de pequeño formato se publicaba con el nombre *Yoshiwara Daihyōban Enishizome*. En la página 21 del segundo volumen existe una ilustración en la que se inserta una ilustración con una escena en la que se pueden ver varias cortesanas que entretienen a sus clientes danzando delante de un bastidor de prendas del que cuelgan cuidadosamente colocados varios *kosode* (Fig. 14). En las tres prendas colgadas que se muestran en la ilustración que acompaña al texto se observa la existencia de tres *kamon*, –insignias familiares–, siendo en esta ocasión las insignias de las *okiya* a las que pertenecen y representando a las respectivas cortesanas que se ven bailando. Antes de que el lector de dicha obra llegue a las páginas con la ilustración, ha debido previamente hojear e informarse de unos cincuenta diferentes diseños de estas insignias comerciales. Una de estas insignias consiste en

un diseño de dos comas, *tomoe*, ubicadas bajo dos cruces de madera. Al leer la larga lista de insignias y nombres de cada negocio hemos podido encontrar ese mismo diseño. De modo que la alusión está de nuevo en juego ya que al ver esta insignia el asiduo de los distritos de placer reconoce a la cortesana específica a la que se refiere.

Aparte de constituir una de las poquísimas ilustraciones que muestra la diversión de las cortesanas en este tipo de libros, nos clarifica aspectos hasta ahora desconocidos. Primero, nos muestra lo que el texto no nos proporcionaba: la manera en que se disponían los trajes. Esto de nuevo está más cerca de lo que podíamos ver en las ilustraciones de los preparativos para las ceremonias nupciales (Fig. 12) que a los *hinagatabon* o las imágenes de los *ukiyo-e* contemporáneos. El autor de esta ilustración no aparece registrado en el colofón del libro de modo que tan sólo podemos aventurar que trabajaba en el estilo de la escuela Moronobu. Pero entonces, ¿por qué representar los *kosode* en toda su longitud? La respuesta podría encontrarse en la naturaleza misma del texto. Los autores de estos libros frecuentaban asiduamente los distritos de placer, o al menos, eran gente muy familiarizada con la zona. La persona que escribiera este tipo de libro tendría que poseer a la fuerza un conocimiento de primera mano de los arreglos decorativos de estos barrios y seguramente también hubiese requerido una rendición similar al artista encargado de aceptar esta comisión como ilustrador. En segundo lugar, nos proporciona un testimonio gráfico de una práctica que con anterioridad a esta fecha no había sido registrada.

Finalmente, dos reflexiones deben ser tenidas en cuenta. Hemos visto que existía una tradición documentada de decoración por medio de bastidores de vestidos en los distritos de placer en fecha tan temprana como 1683. Esto ha podido ser respaldado además con ilustraciones de época. Al principio de este apartado hemos comentado la manera en que la clase comerciante imitaba las prácticas de la clase samurái con el objetivo de elevar su estatus social. Del mismo modo, en el *demimonde* de los barrios de placer, donde se opera con sus propias y características reglas sociales, las cortesanas imitaron estas convenciones y prácticas estándar de la sociedad del periodo asumiéndolas como propias. Un ejemplo lo podemos encontrar en cómo imitan el calendario social civil con todas sus celebraciones.

Hasta ahora, aparte de las ceremonias nupciales, todavía no hemos encontrado ningún tipo de evento estacional en el que se utilicen bastidores de vestimentas por parte de la clase comerciante. Sin embargo, sabemos que en algunas de las grandes celebraciones, conocidas como *go-sekku* sí se celebraban de este modo en los distritos de placer. Ya que somos conscientes de la réplica de las festividades de la sociedad por parte de los burdeles, deberíamos considerar también la posibilidad de que de



Fig. 15. Anónimo. *Gosekku Kazarinokan*. Periodo Edo. 1846. Tokio, Colección de la compañía Toraya.

hecho esta costumbre fuese inspirada originalmente por arreglos similares practicados por las familias samurái y comerciantes.

Decoración de bastidores de prendas y festivos

Lo que podemos deducir de estas referencias es cómo dentro del mundo de los distritos de placer con su calendario profundamente estacional existía de hecho un periodo establecido en el cual se disponían bastidores de vestidos con prendas colgadas decorativamente de ellos y que este hecho constituía uno de los eventos de la vida de dichos barrios. Sin embargo, si salimos fuera de dichas áreas y nos adentramos en la vida corriente de la sociedad, nos enfrentamos a la falta de certeza sobre si se requería en algún tipo de celebración de disponer bastidores de vestidos aparte de en los enlaces nupciales.

Existe sin embargo un rollo ilustrado datado a finales del periodo Edo que nos resulta de gran interés. Es un manual ilustrado de normas de etiqueta titulado *Gosekku Kazari no Maki* (*Rollo ilustrado de decoraciones para los cinco festivales del año*) propiedad de la famosa compañía de confitería japonesa Toraya. Creado en 1846 (Kōka 3), el rollo ilustrado estipula qué tipo de comida, decoraciones y ofrendas son apropiadas para la correcta celebración de diferentes festividades. En la celebración del festival del séptimo día del séptimo mes se proporciona una ilustración en la que se muestra un ejemplo de cómo celebrar adecuadamente el festival de *Tanabata* (Fig. 15). En ella se pueden ver dos vestimentas colgando de un bastidor enfrente del cual se haya un barreño/jofaina de boca muy ancha. Era tradicional que este barreño se llenase de agua para que reflejase de este modo las dos estrellas Altaír y Vega, las cuales son las dos protagonistas de este festival⁷⁷. La relevancia de esta obra radica en que

nos proporciona la asociación entre una festividad regular y la disposición de vestimentas, específicamente *kosode*, en bastidores de vestidos como la decoración a seguir. El texto que acompaña la ilustración lee así:

“Esta es una ceremonia de Kikkōden⁷⁸ donde uno cuelga kosode sobre el bastidor de vestidos, llena la palangana con agua y deja que las dos estrellas⁷⁹ se reflejen en su interior.

— El festival de Tanabata se realiza para celebrar el amor de las dos estrellas Kengyū y Orihime en la noche del séptimo día del séptimo mes; limpie el jardín con sake, coloque flores y dulces sobre la mesa, y escriba sus deseos; coloque cinco cuerdas de diferentes colores en la punta del tallo de bambú para realizar los deseos; se dice que los deseos se harán realidad cuando se hayan cumplido tres años; esta es la razón por la que esta practica es llamada Kikkōden, significando literalmente pagar respetos y rezar por una recompensa⁸⁰.”

De modo que encontramos un nuevo uso de la decoración por medio de bastidores de prendas de interior, y posiblemente también para el exterior ya que la palangana ubicada delante del bastidor tendría que colocarse en alguna área cercana al exterior para poder reflejar el cielo y por ende las estrellas. Aunque carecemos de fuentes similares a este rollo ilustrado nos basta para poder afirmar que las familias comerciantes y aristocráticas del periodo Edo, así como las cortesanas de los distritos de placer parecen haber utilizado *kosode* dispuestos sobre bastidores de vestidos para la decoración de interiores.

Biombos tagasode y la tradición de decoración por medio de vestimentas

Tras haber analizado el uso de la decoración por medio de bastidores de prendas en enlaces nupciales, y distritos de placer, podemos abordar la asociación de esta práctica con los biombos *tagasode* en el contexto de la segunda postura de interpretación de los biombos que hemos discutido anteriormente. Si adoptamos la estricta interpretación de los biombos como ilustraciones exactas de las recomendaciones facilitadas por los manuales de decoración de interiores por medio de bastidores terminaremos en un callejón sin salida intentando encontrar la perfecta coincidencia entre los biombos que nos han quedado y tales descripciones. Mientras que hay que reconocer las similitudes entre algunas de las composiciones de los biombos y las de determinados libros de modelos, debemos recordar que aparecieron con varios años de diferencia los unos de los otros.

Es comúnmente aceptado que los biombos *tagasode* datan en sus ejemplos más tempranos de la primera mitad del siglo XVII d. C. A diferencia de los manuales de regla y etiqueta que en general siempre nos dan la fecha exacta de su publicación y autor, la total carencia de documentación en referencia a los biombos *tagasode* (ya sea el nombre del artista o sello⁸¹, título, propósito o fecha de creación) ha llevado a los especialistas a ubicarlos, basados tan sólo en apreciaciones estilísticas, en los primeros cincuenta años del periodo Edo.

Elementos de las descripciones de varios manuales de la segunda mitad del siglo XVII pueden encontrarse reflejados en varios de los biombos *tagasode* que nos han quedado: las tres prendas en la barra superior del bastidor, y las dos vestimentas en la inferior que se estipulan en *Karanishiki*, la colocación del *tsutsumamori* en el extremo de la barra y otras estipulaciones (Fig. 1). A pesar de ello, las ilustraciones que acompañan algunos de estos manuales muestran una manera completamente diferente de disponer las vestimentas cuando las comparamos con los biombos (Figs. 1 y 12). Consideramos que la posibilidad de que algunas de las ilustraciones de los manuales fueran inspiradas en algunos casos particulares por biombos *tagasode* es muy elevada. La manera de mostrar vestimentas dobladas y alineadas una tras la otra en la barra inferior parece haber derivado del biombo del Museo Idemitsu y tras ello se convirtió en arquetipo para representaciones similares de otros libros ilustrados.

Los biombos *tagasode* fueron creados con una diferencia en el tiempo que va de los veinte a los cincuenta años del primer libro de modelos ilustrado del periodo Edo conteniendo escenas *tagasodescas*⁸². Esto sugiere una gran diferencia en términos de las costumbres de la gente, las modas, y el sentido de lo estético. Las ilustraciones de años posteriores, aunque compartiendo elementos en común, no reflejarían exactamente los mismos elementos que aquellos encontrados en los biombos. Del mismo modo, la ubicación de las prendas pintadas no reflejaban necesariamente a su vez las regulaciones medievales en relación a esta práctica. Es por ello que sería mejor comprender los biombos *tagasode* simplemente como mobiliario funcional y práctico que hereda la tradición de la decoración por medio de vestimentas de un modo más pragmático – ya que permite llevar este bastidor de prendas bidimensional de un lado a otro. Los biombos funcionaron así como un alambique extraordinario donde se mezclaron la tradición de decoración de interiores por medio de bastidores de prendas y los imponentes biombos de gran tamaño del periodo.

Sin embargo hay que tener en cuenta la íntima conexión con el ámbito de lo femenino e íntimo en su utilización. Hemos comprobado cómo en todos los usos de la decoración por medio de vestimentas la presencia

femenina es ineludible, lo que debe entenderse como uno de los elementos a considerar al interpretar estas piezas tanto en su clave literaria tradicional como en la más reciente clave práctica, de mobiliario.

La presencia “ausente” de una dama aristocrática configurada desde el imaginario de la poesía clásica japonesa y referida por la presencia de las mangas en los biombos (aparte de otros utensilios domésticos relacionados con sus habilidades culturales) no ha podido justificarse de un modo objetivo por los autores que siempre han basado sus afirmaciones a este respecto en intuiciones de mayor o menor acierto que delatan su voluntad de imponer una lectura en las obras. Frente a esta situación, este artículo ha expuesto la objetividad de los datos ofrecidos por la práctica de la decoración por medio de vestimentas que configura una mujer de la clase comerciante más adinerada que utiliza los biombos como marco de una de sus ceremonias de paso social como es el matrimonio, así como la sensualidad de las cortesanas de los barrios de placer que despliegan los biombos como escenario de sus danzas y representaciones.

En los análisis estilísticos, formalistas, de la literatura especializada japonesa la comprensión de los biombos se reducía a su inclusión dentro o no de talleres concretos de artistas. Sin embargo ese enfoque no parecía tener en cuenta la posible funcionalidad del biombo dentro de la sociedad del momento. El historiador del arte chino Wu Hung ha reflexionado sobre la versatilidad que posee el biombo ya que al mismo tiempo que porta imágenes, su naturaleza arquitectónica, mobiliario, le permite crear espacios y además, cualificarlos, distinguirlos de otros, creando lugares. Estos lugares establecen así mismo diferentes jerarquías ya que no es lo mismo verlos frontalmente que presidir un espacio con ellos como telón de fondo. Es precisamente este aspecto de creador de lugares políticos en su naturaleza lo que los estudios antro-

pológicos han ayudado a clarificar por medio del estudio de la tradición cortesana de la ornamentación de espacios interiores por medio de la disposición normativizada de prendas en bastidores.

La disposición de ricas vestimentas adornando las estancias tanto públicas como domésticas alteraban la realidad diaria de dicho espacio (incluso lugares) y creaban un ámbito único e idiosincrático, de marcada naturaleza temporal que enmarcaba a las personas situadas en él. Los biombos *tagasode* se entienden de este modo como plasmaciones bidimensionales de esta práctica. Su naturaleza arquitectónica se oculta por medio de una factura de gran profusión decorativa que funciona como un medio de ensalzar la extraordinariedad, la no-cotidianidad del espacio que altera, del lugar que crea.

Su versatilidad se puede constatar con la existencia de diferentes prácticas en clases sociales de distinto rango. Los rituales nupciales incluían el despliegue de estos ropajes en la recepción de la prometida en el hogar de su futuro marido. Dando la bienvenida, aunque de un modo más desenfadado pero igualmente esplendido, las cortesanas de los barrios del placer agasajaban a sus clientes y patronos con elaboradas danzas con el fondo de las vestimentas detrás. Aunque la funcionalidad de los biombos indica la interrelación entre personajes reales y vestimentas colgadas como inconexas, desde esta perspectiva, el biombo y lo que muestra, es un objeto finito en sí mismo.

La contextualización dentro de la historiografía artística de esas piezas permite observar la interreferencialidad que Wu Hung ha observado, emana de las imágenes pintadas sobre ellos. De ahí deriva la interpretación que además ha bautizado a este conjunto de obras, la iconografía que genera estas piezas bebe de la literatura clásica aristocrática japonesa. Los biombos son fruto de la intertextualidad establecida entre la imagen y los textos, una red de interreferencialidad que rompe la finitud del objeto.

NOTAS

¹ Esta investigación ha sido posible gracias a la beca concedida por el Ministerio de Educación, Cultura, Deporte, Ciencia y Tecnología (*Mombukagakusho*) del Gobierno japonés para estudios de postgrado en la Universidad de Tokio, y en la Universidad de Sophia durante los años 2004-2008.

² Para facilitar la lectura se ha elaborado un glosario al final del artículo de los términos técnicos, nombres propios y títulos de las obras citadas en su escritura original en caracteres chinos. En las notas se indicará el nombre del autor en su transcripción al alfabeto occidental seguido de su nombre en caracteres chinos entre paréntesis. A continuación, el título del libro o artículo en japonés. Le seguirá su transcripción y traducción al castellano entre paréntesis.

³ El término *bijin* literalmente “persona hermosa-bella” se refiere a una mujer que posee dicha cualidad aunque se sobreentiende un mensaje sexual, que la asocia con el mundo de los barrios del placer.

⁴ Literalmente: “poema japonés”. normalmente usado como un sinónimo de “tanka” o forma poética breve, con la misma estructura silábica de 5-7-5-7-7.

⁵ Verso unido, cuya estructura deriva de la del *waka* y está articulada como un quinteto cuyos versos consisten en una estructura silábica de 5-7-5-7-7.

⁶ Shizuo TAKATA (高田俊男) 『服装の歴史』 (*Fukusō no rekishi*. Historia del vestido [japonés]). Tokio, 2005, p. 55 y siguientes.

⁷ *Ibidem*, p. 138 y ss.

⁸ Todos los términos que se discuten a continuación provienen de la obra 『日本国語大辞典』 (*Nihon kokugo daijiten*. Diccionario de la lengua japonesa). Tokio, 2000-2002, vol. 8, p. 448-455.

⁹ Torquil DUTHIE. *Poesía clásica japonesa. Kokinwakashū*. Madrid, 2005, p. 70.

¹⁰ *Ibidem*, p. 91.

- ¹¹ Heihachiro HONDA. *The Shin Kokinshū. The 13th-century anthology edited by imperial edict*. Tokio, 1970, p. 362. La traducción de los poemas contenidos en esta obra y citados a continuación es nuestra.
- ¹² Royall TYLER (editor). *La historia de Genji*. Girona, 2006, vol. 1, p. 94-95.
- ¹³ De hecho, diferentes términos técnicos que describen las distintas partes de los antiguos carramatos de la época Heian poseen nombres con la palabra “manga”, ya que ésas eran las partes por las que las mangas debían colgar.
- ¹⁴ Ivan MORRIS (editor). *The pillow book*. New York, 1967, vol.1, p. 32. La traducción es nuestra.
- ¹⁵ Ivan MORRIS. *The world of the shining prince. Court life in Ancient Japan*. New York, 1975, p. 194.
- ¹⁶ La obra está compuesta de 51 volúmenes y se conserva en su edición original en la colección de la Universidad de Bellas Artes de Tokio.
- ¹⁷ Tanio NAKAMURA. (中村溪男) 「誰ヶ袖屏風」 (*Tagasode byōbu*. Biombos *tagasode*), *国華 (Kokka)* 804 (1959) p. 90.
- ¹⁸ Miki SATŌ. (佐藤美貴) 「誰ヶ袖図」の成立過程に関する考察 (*Tagasodezu no seiritsukateini kansuru kōsatsu*. Un pensamiento en relación al proceso formativo de las pinturas *tagasode*), *美学 (Bigaku. Estética)*, 2/194 (1998), p. 24-34).
- ¹⁹ Prueba de ello es el reciente catálogo de la exposición “*Biombo*”, donde se ha exhibido el biombo *tagasode* perteneciente al Museo Suntory. En la entrada de la pieza se aporta este poema como origen de la iconografía. *Biombo. Japan heritage as legend of gold*. Cat. exp., Museo Suntory, Tokio, 2007.
- ²⁰ Para mayor información Daniel SASTRE DE LA VEGA, “Intensificando la mirada: *rusu-moyō* en el arte japonés”, en *Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico (CEIAP)*, 1, (Granada, 2006), p. 605-614. Acceso en abierto www.ugr.es/~feiap/granada/ceiap1/ceiap/capitulos/capitulos36.pdf.
- ²¹ MORRIS, *op. cit.*, p. 17-18. La traducción es nuestra.
- ²² *Ibidem*, p. 18.
- ²³ Rollo vertical de pintura, o caligrafía, montado sobre un papel resistente que permite que se pueda enrollar a la hora de guardarlo.
- ²⁴ Craig CLUNAS. *Pictures and visuality in Early Modern China*. Princeton, 1997, p. 46. Aunque el autor se refiere al entorno artístico de la China Ming, su método de análisis e interpretación de la imagen es aplicable al fenómeno de las manifestaciones artísticas surgidas en torno a *La historia de Genji*.
- ²⁵ Ficha “*tebako*” en Jaanus (Japanese Architecture and Art Net Users System) acceso en abierto <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/t/tebako.htm> Último acceso, 1 de septiembre de 2010.
- ²⁶ SATŌ, *op. cit.*, p. 27.
- ²⁷ Entretenimiento que usa dos juegos de conchas decoradas con pictorializaciones de poemas iguales, cuya meta consistía en encontrar las dos conchas con la misma decoración. Tuvo una gran popularidad entre las clases altas de la sociedad japonesa a lo largo de los siglos.
- ²⁸ Anne YONEMURA, “Transcending decoration. The significance of *maki-e* in the Arts of Japan”, en Miyeko MURASE & Judith G. SMITH (editores), *The arts of Japan. An International Symposium*. New York, 2000, p. 120.
- ²⁹ Arpa horizontal japonesa de forma alargada y semicilíndrica que consta de trece cuerdas.
- ³⁰ Ver página 8.
- ³¹ Reproducción en Daniel SASTRE DE LA VEGA, “La ausencia femenina como motivo decorativo: ¿mangas de quien?”, en Elena BARLÉS & David ALMAZÁN (editores), *La mujer japonesa. Realidad y mito*. Zaragoza, 2008, p. 89.
- ³² Como se refiere en Wu HUNG, *The double screen. Medium and representation in Chinese painting*. London, 1996, p. 129.
- ³³ Shōko OTA, (太田昌子) 『歌を描く絵を詠む 和歌と日本美術』 (*Uta-wo egaku. E-wo yomu. Waka to nihonbijutsu*. Pintando poemas. Leyendo pinturas. El arte japonés y el *waka*). Tokio, 2004.
- ³⁴ Toyomune MINAMOTO, (源豊宗) 「寛永時代の静物画」 (*Kan'ei jidai no seibutsuga*. Naturalezas muertas del periodo Kan'ei), (*Kokka*) 1071 (1984), p. 9-15.
- ³⁵ Kendall H. BROWN. *The politics of reclusion. Painting and power in Momoyama Japan*. Honolulu, 1997, p. 89.
- ³⁶ Shinichi MIYAYIMA (宮島新一) 『風俗画の近世』 (*Fūzokuga no kinsei*. Cuadros de género de la época moderna). Tokio, 2004, p. 55.
- ³⁷ BROWN, *op. cit.*, p. 91. La traducción es nuestra.
- ³⁸ *Idem*.
- ³⁹ *Idem*.
- ⁴⁰ Ishida YOSHIYA (佳也石田) 「誰ヶ袖屏風」の造形的性質—「小袖屏風」制作に与えた影響をさぐる (“*Tagasodebyōbu no zokeiteki tokushitsu – Kosodebyōbu seisakumi ataeta eikyowo saguru*”). “Características formativas de los biombos *tagasode* – Investigando sobre la influencia recibida en la producción de los biombos de *kosode*”, en *近世着物の万華鏡 (Kinsei kimono no mangekyo - Kosode iryohuzuroku*. Calidoscopio del kimono moderno. Catálogo ilustrado de los biombos de *kasode*). Tokio, 1994, p. 202.
- ⁴¹ Se refiere a que el biombo está ejecutado con el fondo en papel de plata, en contraste con el más habitual biombo dorado en el que el fondo está elaborado a base de pequeñas piezas de papel en pan de oro.
- ⁴² 「一、銀屏風 衣桁画 台双」YOSHIYA, *op. cit.*, p. 207. La cursiva es nuestra.
- ⁴³ Atsuko SUGIHARA. (杉原篤子) 「かさり」調度としての「誰ヶ袖屏風」 (*[Kazari]Chōdotoshite no [tagasodebyōbu]*, “Biombos *tagasode*” como mobiliario “decorativo”), en *日本美術稿佐々木剛三先生古稀記念論文集 (Nihon bijutsu shūkō: Sasaki Kōzō sensei koki kinen ronbunshū*. Arte japonés. Ensayos en conmemoración del 70 cumpleaños del profesor Kōzō Sasaki). Tokio, 1998, p. 389-406.
- ⁴⁴ 「衣桁、二枚屏風」*Ikō nimai byōbu*. SUGIHARA, *op. cit.*
- ⁴⁵ Karen M. GERHART, “Kano Tan'yu and Hōrin Jōshō: Patronage and artistic practice”, en *Monumenta Nipponica*, 2000 (55), n. 4, p. 483-508, p. 484.
- ⁴⁶ 「衣桁, 屏風, 一双」*Ikō byōbu issō*. Miyeko MURASE (ed.), *Turning point: Oribe and the arts of sixteenth-century Japan*. New Haven and London, 2003, p. 279, nota 17.
- ⁴⁷ Keiko NAKAMACHI, (仲町啓子) 宗達筆「松島図屏風」考上 (Sōtatsu hitsu “*Matsushima-zu byōbu*” Kō. Jō. Estudio de los *biombos de Matsushima* de Tawaraya Sōtatsu. Primera parte), *実践女子大美学美術史 (Jissen joshidai bigaku bijutsushi*. Universidad femenina Jissen. Estética e Historia del Arte) X. (03/1995) p. 23.
- ⁴⁸ Dōshin SATŌ. (2010) *Modern Japanese Art and the Meiji state. The politics of beauty*. Los Angeles, The Getty Research Institute publications program, 2010.
- ⁴⁹ Kazuko KOIZUMI, (小泉和子) 『室内と家具の歴史』 (*Shitsunai to kagu no rekishi*. Historia de los muebles e interiores). Tokio, 1995. pp. 207-213.
- ⁵⁰ SUGIHARA, *op. cit.*
- ⁵¹ Mami BABA. (馬場まみ) 「近世衣桁飾りに関する一考察」 (*Kinsei ikōkazarini kansuru ichikōsatsu*. Un pensamiento en relación con la decoración con soportes de kimonos de la época moderna), *風俗史学 (Fūzoku Shigaku)*, 2004 (2), n. 26, p. 71-86.
- ⁵² Debemos mencionar que todos estos artículos se centran en la práctica del *ikō kazari*, según se refleja en las referencias literarias de época, así como otros materiales ilustrados de épocas posteriores. Consideran los biombos *tagasode* como una manifestación más de la tradición de decorar por medio de vestimentas los interiores domésticos y no plantean en ningún momento ningún debate estilístico sobre los biombos mismos (en el mejor de los casos se facilita una nutrida nota a pie con las referencias bibliográficas que tratan el tema)
- ⁵³ Helen & William Mc CULLOUGH. *A tale of flowering fortunes. Annals of Japanese aristocratic life in the Heian period*. Stanford, 1980, vol. 2, p. 651. La traducción es nuestra.
- ⁵⁴ *Idem*, p. 651-652. La traducción es nuestra.
- ⁵⁵ El refinamiento y desarrollo de esta apreciación color/tejidos se evidencia en los más de cuarenta términos diferentes que se proporcionan para los diferentes colores y vestimentas descritos en *La historia*

- de *Genji* (véase TYLER (ed.), *op. cit.*, 2006, vol. 2, apéndice *Indumentaria y colores*, p. 434-440).
- ⁵⁶ Seguimos la traducción propuesta por Liza DALBY. *Kimono. Fashioning culture*. New Haven & London, 1993, p. 228
- ⁵⁷ BABA, *op. cit.*, p. 71-72. La traducción es nuestra.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 71.
- ⁵⁹ Kazuko KOIZUMI (小泉和子) & Shigeo KAWAMOTO (川本重雄) 『類聚雑要抄指図巻』 (*Ruiju zatsuyō-shō sashizukan*. Rollo ilustrado de “*Selecciones de objetos clasificados misceláneos*”), Tokio, 1998, Prefacio (sin paginación).
- ⁶⁰ El vocablo *kuden* contiene el matiz de transmisiones secretas. De hecho, era un documento que se pasaba de generación en generación dentro de una familia sin divulgarse su contenido.
- ⁶¹ BABA, *op. cit.*, p. 73.
- ⁶² Una prenda parecida a una chaqueta que puede cubrir hasta la cadera o hasta la mitad del muslo.
- ⁶³ BABA, *op. cit.*, p. 75.
- ⁶⁴ Theodore DE BARY & Irene BLOOM & Wing-tsit CHAN. *Sources of Chinese tradition*. Second edition. vol. 1. New York, 1999, p. 347-349.
- ⁶⁵ BABA, *op. cit.*, p. 74. La traducción es nuestra.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 84. La traducción es nuestra.
- ⁶⁷ KOIZUMI, *op. cit.* SUGIHARA, *op. cit.*, p. 401.
- ⁶⁸ SUGIHARA, *op. cit.*, p. 398.
- ⁶⁹ Sigo la traducción propuesta por DALBY, *op. cit.*, p. 277. También se ha propuesto su traducción como “*Kosode a través de la lente*” por Jack HILLIER, *The Art of the Japanese book*. London, 1987, vol. 1., p. 115.
- ⁷⁰ *Idem*.
- ⁷¹ *Ibidem*, p. 95. Se dice que durante el periodo Edo se publicaron de unos 160 a 170 libros *hinagata*.
- ⁷² Parece ser que tan sólo fue al principio que estos manuales publicaron imágenes de los bastidores de vestidos. “Since the most important part of the *kosode* was the back, these books centered on this part and ensured that the illustrations occupied the major part of each page. Due to the evolution of the *kosode* design which split the back of the *kosode* slowly in two different parts with the development of a wide *obi*, the use of garment racks was quickly abandoned since it did not help to fully show the design of the *kosode*.” Iwao NAGASAKI, “Designs for a thousand ages: Printed pattern books and *kosode*”, en *When Art become fashion. Kosode in Edo period Japan*. Carolyn GLUCKMAN & Sadako TAKEDA. New York-Tokio, 1992, p. 104.
- ⁷³ SUGIHARA, *op. cit.*, p. 398-399. La traducción es nuestra.
- ⁷⁴ Obra de tres autores diferentes: Chōyōken (長養軒), Tsūyūken (通遊軒) y Joryūdō (如柳堂). Publicado en Edo. Los cinco distritos que se discuten son las diferentes áreas de Shin-Yoshiwara en la ciudad de Edo. El primer volumen está dedicado a Edomachi (江戸町) el segundo a Nichome en el distrito de Fushimi (二丁目伏見町) el volumen tercero a la zona de Sumichō (角町), el volumen cuarto está centrado en el área de Kyomachi (京町) y se dedica el último volumen al distrito de Shinmachi (新町) J. E. DE BECKER, *The nightless city or the history of the Yoshiwara y kwaku*. Tokio, 1905 (2000), p.13-14.
- ⁷⁵ También se ha traducido al castellano como “lugares nocivos”. Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*. México, 2005, p. 21.
- ⁷⁶ Howard HIBBETT. *The floating world in Japanese fiction*. Tokio, 1959 (2001), p.53. Estos manuales eran normalmente de pequeño tamaño.
- ⁷⁷ Para una famosa interpretación del mismo tema por el pintor de Edo Katsukawa Shunshō (1726-1792) ver Masato NAITO. (内藤正人) 浮世絵の再発見。大名たちが愛でた一品絶品 (*Ukiyo-e no sai-hakken. Daimy tachiga medeta ippin zepin*). El redescubrimiento del *ukiyo-e*. Las amadas obras maestras de los daimio), Tokio, 2005, p. 29.
- ⁷⁸ Otro nombre para el festival de Tanabata.
- ⁷⁹ Las dos estrellas representan aquí a los dos trágicos amantes de la leyenda de Tanabata: Orihime o Vega y Kengyū (también Hikoboshi) o Altaír.
- ⁸⁰ El texto ha sido transcrito al japonés contemporáneo por el profesor Michio Yonekura (Departamento de Estudios Japoneses, Facultad de Estudios Globales, Universidad de Sophia, Tokio). La traducción es nuestra.
- ⁸¹ Tan sólo tres biombos *tagasode* muestran el sello de sus autores.
- ⁸² Asumiendo la cronología dada por Yamane de la era Genna (1615-1624) para la época de ejecución de *Biombo tagasode con bellezas del Museo Nezu*. Yūzō YAMANE. (山根有三) 長谷川派の室内遊楽図について一等学筆を中心に一 (*Hasegawa-ha no shitsunai yūrakuzuni tsuite*). Pinturas de “Diversiones en una mansión” de la escuela Hasegawa. Las obras de Tōgaku), 国華 (Kokka) n.1254. 2000.

GLOSARIO

<i>Akusho</i>	悪所	<i>Kinkishoga</i>	琴棋書画
<i>Ariso</i>	荒磯	<i>Kinu</i>	衣
<i>Bijin</i>	美人	<i>Kosode</i>	小袖
<i>Fusuma</i>	襖	<i>Koto</i>	琴
<i>Gogyō</i>	五行	<i>Mo</i>	裳
<i>Go-sekku</i>	五節句・五節供	<i>Namizu</i>	波図
<i>Hakama</i>	袴	<i>Obi</i>	帯
<i>Hanami</i>	花見	<i>Okiya</i>	置屋
<i>Hinagatabon</i>	雛形本	<i>Renga</i>	連歌
<i>Ikō</i>	衣桁	<i>Rusu moyō</i>	留守模様
<i>Ikōzubyōbu</i>	衣桁図屏風	<i>Sode no fuchi</i>	袖の淵
<i>Ikō kazari</i>	衣桁飾り	<i>Sode no taki</i>	袖の滝
<i>Inrō</i>	印籠	<i>Sode no tsuki</i>	袖の月
<i>Kaiawase</i>	買い合わせ	<i>Sode no tsuyu</i>	袖の露
<i>Kamon</i>	家紋	<i>Sodewo hiku</i>	袖を引く
<i>Karaginu</i>	唐衣	<i>Sodewo hirogu</i>	袖を広ぐ
<i>Kikkōden</i>	乞功奠	<i>Sodewo hosu</i>	袖を干す

<i>Tagasode bijingazu byōbu</i>	誰ヶ袖美人画図屏風
<i>Tagasode byōbu</i>	誰ヶ袖屏風
<i>Tagasodezu byōbu</i>	誰ヶ袖図屏風
<i>Tanabata</i>	七夕
<i>Tebako</i>	手箱
<i>Tsutsumamori</i>	筒守り
<i>Tomoe</i>	巴
<i>Toraya</i>	虎屋
<i>Wagon</i>	和琴
<i>Waka</i>	和歌
<i>Yūjo Hyōbanki</i>	遊女評判記

Títulos de obras

<i>Danjō Shorei Takara</i>	
<i>Kagami</i>	『男女諸礼宝鑑』
<i>Eiga Monogatari</i>	『栄華物語』
<i>Gosekku Kazari no Maki</i>	『五節句飾之巻』
<i>Gosho Hinagata</i>	『御所雛形』
<i>Koga Bikō</i>	『古画備考』
<i>Konrei Shiyō Keshibukuro</i>	『婚礼仕用罌粟袋』
<i>Kōshoku Ichidai Otoko</i>	『好色一代男』
<i>Kosode no Sugatami</i>	『小袖のすがたみ』
<i>Masasuke Shōzokushō</i>	『雅亮装束抄』
<i>Onna Shorei-shū</i>	『女諸礼集』
<i>Ruiju Zatsuyō-shō</i>	『類聚雜要抄』
<i>Ruiju Zatsuyō-shō</i>	
<i>Sashizukan</i>	『類聚雜要抄指図巻』
<i>Sanjō Nakayama Kuden</i>	『三條中山口傳』
<i>Shimabara Yamato Goyomi</i>	『島原大和曆』
<i>Yōshabako</i>	『用捨箱』
<i>Yoshiwara Daihyōban</i>	
<i>Enishizome</i>	『吉原大評判ゑにし染』

Personajes (los de ficción, en cursiva)

Asaoka Okisada	(1800-1860)	岡興禎
Fujiwara Kenshi	(994-1027)	
-Emperatriz-		藤原妍子
<i>Hikoboshi</i>		彦星
Hishikawa Moronobu	(1618-1694)	菱川師宣
Hōrin Jōshō	(1593-1668)	鳳林丞章
Ihara Saikaku	(1642-1693)	井原西鶴
<i>Kengyū</i>		牛
Minamoto no Masasuke		源雅亮
<i>Orihime</i>		織姫
Ryūtei Tanehiko	(1783-1842)	柳亭種彦
Tokugawa Ieyasu	(1542-1616)	徳川家康妻
Tosa Mitsumochi	(1496-1559)	土佐光茂
<i>Yonosuke</i>		世之介

Eras

<i>Asuka</i>	(593-629)	飛鳥
<i>Edo</i>	(1615-1868)	江戸
<i>Enpō</i>	(1673-1681)	延宝
<i>Genna</i>	(1615-1624)	元和
<i>Genroku</i>	(1688-1704)	元禄
<i>Heian</i>	(795-1185)	平安
<i>Kamakura</i>	(1185-1332)	鎌倉
<i>Kan'ei</i>	(1624-1644)	寛永
<i>Kan'en</i>	(1748-1751)	寛延
<i>Kaō</i>	(1169-1171)	嘉応
<i>Keichō</i>	(1596-1615)	慶長
<i>Kōka</i>	(1844-1848)	弘化
<i>Momoyama</i>	(1573-1615)	桃山
<i>Muromachi</i>	(1392-1563)	室町
<i>Nara</i>	(710-784)	奈良
<i>Shōtoku</i>	(1711-1716)	正徳
<i>Tenna</i>	(1681-1684)	天和

Isidoro de Tapia (hacia 1712 – activo hasta 1771/1777), pintor rococó en la Academia de San Fernando de Madrid

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 10 de junio 2011
Fecha de aprobación: 22 de septiembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 137-162
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

El pintor Isidoro de Tapia es un ejemplo de la compleja situación de la pintura en la España del siglo XVIII. Su formación en la tradición artística barroca de Valencia se transformó cuando se trasladó a Madrid, donde ingresó en la Academia de San Fernando y trabajó al servicio de las Reales Caballerizas del Palacio Real. Se reconstruye su vida a partir de documentos conocidos e inéditos, interpretados en un contexto amplio. Unas pocas pinturas firmadas sirven para agrupar otras de estilo semejante y construir un pequeño catálogo de veintiocho obras que reafirma la personalidad del pintor frente a los contemporáneos a quienes se les han atribuido.

PALABRAS CLAVE

Isidoro de Tapia. Academia de San Fernando. Junta Preparatoria. Reales Caballerizas. Madrid. Pintura española. Rococó. Siglo XVIII.

ABSTRACT

The artist Isidoro Tapia is an example of the complex situation of painting in eighteenth-century Spain. His training in the Valencia Baroque artistic tradition was transformed when he moved to Madrid, where he entered the San Fernando Academy and worked in the service of the Royal Stables of the Royal Palace. His life is reconstructed from known and unpublished documents, interpreted in a broad context. A few signed paintings are used to group other similar style and build a small catalog of twenty-eight works, which reaffirms the artist's personality in front of the other contemporaries who have been allocated.

KEY WORDS

Isidoro de Tapia. Academy of San Fernando. Junta Preparatoria. Royal Stables. Madrid. Spanish Painting. Rococo. XVIII century.

Introducción

No existe hasta la fecha ningún estudio sobre Isidoro de Tapia (Valencia, hacia 1712 – activo en Madrid hasta 1777)¹, un pintor de origen valenciano que terminó de configurar su estilo en Madrid, si bien en los últimos años se han aportando precisiones cronológicas sobre su vida y se han dado a conocer en catálogos de subastas algunas pinturas firmadas que inmediatamente han permitido una atribución convenientemente contrastada de otras.

Nos encontramos ante un interesante pintor formado dentro de los cánones de la escuela valenciana del

Barroco, pues, nacido en Valencia, en esta ciudad tuvo como maestro a Evaristo Muñoz (1671–1737), pintor de complejas composiciones, luces contrastadas y colorido terroso. Aquí lo encuadró Pérez Sánchez en una breve mención a los pintores tardobarrocos valencianos. Algunos de los contemporáneos de Muñoz y de Tapia, como Hipólito Rovira Brocandel (1693–1765) o Cristóbal Valero (1707–1789), llegaron a viajar a Roma, donde tuvieron ocasión de conocer el ambiente de la pintura rococó romana y de trabajar con Sebastiano Conca (1680–1764). Sin duda alguna, la tradición barroca valenciana fue la base inicial de la formación de

Tapia, a la que bien pudo añadir algunos aspectos de la pintura rococó romana indirectamente asimilados de estos discípulos valencianos de Conca. Tapia no viajó a Roma, sino a Madrid, donde se vinculó en la década de 1740 a los orígenes de la Junta Preparatoria de la Academia de Bellas Artes en la que la pintura estaba representada por maestros de la tradición castiza, como Andrés de la Calleja, o por Antonio González Ruiz, más vinculado a las corrientes renovadoras de origen francés. La fortuna de Tapia en la Academia fue desigual y para desgracia suya tuvo que competir con algunos de los más destacados pintores de la época como Luis Meléndez, Luis González Velázquez y Antonio, su hermano; o más tarde con Francisco Bayeu (Zaragoza, 1734–Madrid, 1795). El contacto de Antonio González Velázquez (Madrid, 1723–1793) y de José del Castillo (Madrid, 1737–1793) con Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703–Nápoles, 1766) en Roma y la posterior venida del pintor italiano a trabajar en la corte de Madrid, el peso de su estilo rococó romano-napolitano, fue decisivo en la reorientación del propio estilo de Isidoro de Tapia, quien, como pintor de su tiempo y sobrepasados los treinta años, terminó por abandonar la tradición barroca valenciana y se inclinó a incorporar las diversas corrientes italianas del estilo rococó, bien arraigadas en la corte de Fernando VI y de Bárbara de Braganza gracias a la presencia de algunos maestros de primera línea como Jacopo Amiconi (1682–1765), su discípulo Charles-Joseph Flipart (París, 1721–Madrid, 1797) o Corrado Giaquinto, quien permaneció en España entre 1753 y 1762, siendo nombrado desde el momento de su llegada Director General de la Academia de Bellas Artes San Fernando y director artístico de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

Con este bagaje formativo y el ambiente de la Academia, Tapia llegó a elaborar un estilo personal dentro de la corriente rococó cultivada por Giaquinto y sus discípulos españoles, puesto de manifiesto a partir de 1755 (*El sacrificio de Isaac*. Madrid, Academia de San Fernando) en refinadas obras de gran calidad que en algunas ocasiones, por desconocimiento o por intereses del mercado de arte, han sido atribuidas a pintores de más renombre como Luis Paret. A partir de algunas pinturas firmadas, de la búsqueda documental y del agrupamiento estilístico de una serie de pinturas dispersas en torno a las obras firmadas podemos abordar ahora la biografía del pintor y valorar su obra.

Datos biográficos

Los datos más antiguos que se conocen sobre Isidoro de Tapia datan de la segunda mitad del siglo XVIII y son contemporáneos del mismo pintor, ya sean documentos

notariales, datos de la Academia de San Fernando o elaboraciones biográficas eruditas como las de Marcos Antonio de Orellana (Valencia 1731–1807) y Juan Agustín Ceán Bermúdez, contemporáneos suyos y, por tanto, fuentes fiables.

El primer perfil biográfico sobre Isidoro de Tapia es el de Marcos Antonio de Orellana y parece el resultado directo de las noticias del erudito sobre el pintor, pues ambos fueron valencianos. Orellana fijó el nacimiento de Tapia “por el año 1719 o 1720” en la calle de las Barcas, dentro de la parroquia de San Esteban de Valencia², y en el siglo XIX el barón de Alcahalí sentenció que había nacido en 1720³. Sin embargo, este primer dato biográfico choca con el que el propio pintor aportó el 11 de agosto de 1764, cuando realizó la tasación de las pinturas de Gabriel Puig, identificándose como pintor de Cámara, residente en la calle de la Montera (de Madrid) y tener cuarenta y ocho años⁴, retrotrayendo su nacimiento al año 1712 o poco antes⁵, lo que probablemente se ajuste mejor a la historia. A través de un poder notarial del 9 de marzo de 1759 sabemos que sus padres fueron Isidoro de Tapia, natural de Valencia, y María Mates, natural de Tortosa, que ya habían fallecido, y que tenía cinco hermanos en Valencia con los cuales trataba de vender unas casas heredadas de su madre. Las casas habían sido construidas por sus abuelos maternos, quienes las dejaron de por vida a una tía, pasando luego a su madre y a sus dos hermanos (José y Tomás), todos los cuales habían fallecido, por lo que las habían heredado el pintor y sus cinco hermanos⁶.

Sobre el aprendizaje pictórico de Tapia, Orellana señala que su maestro fue el pintor Evaristo Muñoz (Valencia, 1684–1737), añadiendo que con su enseñanza “salió aprovechado con suficiente dibujo y buen colorido”. Recientemente se ha remarcado esta formación, sin aportar nada nuevo a lo escrito por Orellana⁷. El aprendizaje pudo comenzar a mediados de la década de 1720, en plena madurez de Muñoz, de quien se sabe que vivió y murió en su casa de la plaza de las Barcas⁸, cerca de donde vivían los Tapia. Sobre las primeras obras del joven pintor, parece deducirse del orden expositivo de Orellana que Tapia pintó los lienzos de un altar que estaba en la plazuela de San Bartolomé, junto a la puerta de la Comunión, y las pinturas de Santa Teresa de Jesús y de los cuatro doctores de la Iglesia en las puertas de un armario encargado por Pedro Juncar, que el cliente regaló a las monjas carmelitas de San José de Valencia a cambio de que fuera sepultado en su convento. Nada se sabe de tales pinturas, ni conozco otros datos de la actividad de Tapia en Valencia, aunque recientemente su nombre y el de Félix Lorente han sido señalados entre los pintores del círculo de Evaristo Muñoz que pudieron haber pintado dos grandes lienzos fechados en 1732 del *Desembarco del Cristo del Rescate en Argel* y de la

Procesión del traslado del Cristo del Rescate por las calles de Valencia (Valencia, colección Cuadra Oliag)⁹. Con su formación concluida, parece probable que Tapia permaneciera trabajando en Valencia durante una década larga, ya fuera bajo la disciplina de Evaristo Muñoz o de modo independiente.

De nuevo Orellana asegura que en 1743 Tapia se trasladó a Madrid, donde se dio a conocer como “profesor hábil y de reconocido mérito”, titulándose “*Pintor de la Magestad del Señor Phelipe V, por haberle pintado varios coches*”¹⁰. Dubitativamente recoge que Tapia llegó a ganar premio en la Academia de San Fernando, aunque deja en blanco el año en que pudo ocurrir. Con mayor precisión nos informa de que Tapia viajó a Portugal en 1777 y de que regresó a Madrid¹¹, aspectos que no han podido quedar documentados.

Sobre el establecimiento de Tapia en Madrid, es probable que se encontrara en la Corte con anterioridad a las pruebas que la Junta Preparatoria de la Academia convocó en 1744 con el fin de establecer una “*Lista de los discípulos de las Artes de la Pintura y la escultura, examinados, aprobados y recibidos (sic) según su graduación en la Junta Preparatoria de la Real Academia...*”, en la que los arquitectos, pintores y escultores fueron graduados por sus méritos, ocupando Tapia el puesto décimo segundo y último, según consta en el listado que se incorporó al acta de la Junta Preparatoria del 18 de marzo de 1745¹². Es la prueba documental de la presencia de Tapia en Madrid. Pasaba de los veinticinco años y quizá llegaba a los treinta y tres, según hagamos el cómputo por la noticia de Orellana o por la declaración del pintor. Sin duda alguna era una edad avanzada, pero semejante a la que tenían sus condiscípulos más destacados, como Luis Meléndez (Nápoles, 1716–Madrid, 1780), Luis González Velázquez (Madrid, 1715–1763) o Manuel de Chozas (activo en Madrid entre 1736–1752).

Ceán Bermúdez, que utilizó el manuscrito de Orellana, simplificó la riqueza de sus datos, aportando la precisión de que Tapia había sido “*individuo de mérito de la Real Academia de S. Fernando*” desde el año 1755 y que en dicha institución se conservaba una pintura suya, representación del *Sacrificio de Abraham*, aunque al editar su obra en 1800 no sabía si el pintor había fallecido¹³. Caveda recuerda a Tapia entre los pintores de los reinados de Felipe V y Fernando VI que seguían “*su propia inspiración sin atenerse a modelo alguno*” y menciona el “*lienzo (del Sacrificio de Isaac) ya olvidado en que aparecen las equivocadas apreciaciones de la época, si bien algún tanto disminuido su mal efecto con la gracia y la fresca del colorido*”¹⁴. Más recientemente, los fondos documentales de la Academia han servido para señalar el *cursus honorum* de Tapia¹⁵.

Cuando hacia 1743 Tapia se trasladó a Madrid, se sumergió de inmediato en la vida socio-profesional de

los pintores de la Corte. En 1750 fue uno de los pintores exonerados de asistir a la procesión del Viernes Santo –un asunto de connotaciones gremiales contrarias a la dignidad de la pintura y a los estatutos de la Academia que se remontaba a 1634–, porque era uno de los que tenían destino y estaba ocupado en el Palacio Real pintando diversos adornos¹⁶.

Las noticias personales son escasas y sólo algunos documentos notariales de 1759 nos proporcionan datos de su familia valenciana y de su matrimonio. El 9 de marzo de 1759 Isidoro de Tapia dio poder a Antonio Esquerrer, maestro tejedor de sedas y velos de Valencia, para que en su nombre vendiera la parte de unas casas que de manera conjunta con sus otros cinco hermanos tenía en la ciudad valenciana. Al día siguiente, 10 de marzo, otorgó testamento, nombrando heredera a María Jordán, su mujer. Se trata de un documento corto y sin interés en lo relativo a la pintura, un testamento redactado gozando de buena salud, que parece pensado para asegurarse frente a contingencias imprevisibles a la hora de emprender algún viaje. En los folios inmediatos y con la misma fecha se encuentra el testamento de María Jordán, natural de Zaragoza, hija de Francisco Jordán, de Calatayud, y de Teresa Pérez, de Zaragoza. Como se nombran herederos el uno al otro, en ambos documentos comparecen los mismos testamentarios y albaceas: don Juan Sáenz de Arce –a quien ella manda una caja de plata–, don Juan Pérez y don Manuel de Lezo. No declaran hijos, por lo que podría pensarse que, o bien no los tuvieron o que se malograron o, menos probable, que llevaban poco tiempo casados¹⁷.

De discípulo de la Junta Preparatoria a académico de mérito

De los primeros pasos de Tapia en Madrid parece derivarse que su establecimiento en la Corte tuvo que ver con su promoción profesional. Su llegada coincide con la constitución de la Junta Preparatoria que adquirió forma el 13 de julio de 1744, poniéndose entonces en marcha lo que terminaría siendo la Real Academia de San Fernando, aprobada el 8 de abril de 1752. Su participación durante los últimos meses de 1744 y primeros de 1745 en la prueba establecida por la Junta Preparatoria para aprobar, graduar y recibir a los sus primeros discípulos así parece indicarlo. Sabemos que el 1º de octubre de 1744 se estaba realizando la prueba de un dibujo de un grupo de dos figuras a partir de modelo vivo, cuya idea había partido de Louis Van Loo, pero se había tenido que suspender por indisposición de uno de los modelos y no se pudo acabar antes de final de mes¹⁸. Con la prueba dilatada y aplazada, en la Junta de 12 de noviembre se informó de como algunos aspirantes se llevaban

los dibujos “*que se hacían corregir en sus casas o en las de sus maestros*” y luego presentaban como propios, razón por la cual se acordó que se solicitaran de los aspirantes nuevos dibujos del “*grupo de los dos modelos vivos que estaba próximo a poner Dⁿ Luis Vanlo (Van Loo), maestro director actual...*”, advirtiendo que los dibujos debían quedar todas las noches en la Academia, en poder del director y bajo llave hasta que se concluyeran “*para que no se pudieran alterar ni corregir por otra mano*”. De esta manera se quería preservar la graduación y los derechos que se adquirirían de cara a las promociones futuras en el seno de la Academia. Una vez concluidos los dibujos de la primera prueba fueron reconocidos en la Junta del día 12 de noviembre, “*pero no fue posible graduar ni calificar en este nuevo examen la suficiencia de los pretendientes de las plazas de discípulos aprobados, porque de los diez y seis que se examinaron en la Junta del 8 de octubre, algunos han faltado con varios y justos motivos, y también han acudido a dibujar otros nuevos, de quienes no se tenía noticia y cuyas habilidades son sobresalientes, o a lo menos no desestimables; por lo cual y para poder hacer la graduación con mayor conocimiento y fundamento, y sin agravio del derecho de los pretendientes, se acordó en la Junta por votos unánimes y conformes que se suspenda la declaración y admisión de los discípulos aprobados por aora y hasta tanto que puedan concurrir todos, de los cuales hay algunos ocupados en las prevenciones de fiestas reales que se están haciendo, sin dejar tampoco cerrada la puerta al mérito extraordinario de otros que quieran aspirar a este nombramiento*”¹⁹.

El 28 de enero de 1745 se informaba que aún no se había hecho la segunda prueba para graduar discípulos a causa del rigor de la estación invernal y la distancia desde la que tenían que venir algunos aspirantes, y que se aplazaba la colocación del grupo de los dos modelos vivos hasta la última semana de febrero²⁰. En los acuerdos de las Juntas Preparatorias del 18 de febrero y del 18 de marzo se informó haberse hecho el “segundo y último examen” de los dibujos de los discípulos de pintura y escultura, y que habían sido aprobados doce que se anotaron en una lista dentro del acta²¹. La Junta Preparatoria concluía así el proceso para seleccionar a sus primeros discípulos y establecer la referida “*Lista de los discípulos... examinados, aprobados y recibidos (sic) según su graduación en la Junta Preparatoria de la Real Academia...*”, en la que los méritos de Tapia le llevaron a ocupar el duodécimo y último puesto²². Una vez realizada la prueba y la graduación, los diversos arquitectos, pintores y escultores fueron recibidos oficialmente como los primeros discípulos de la naciente institución²³. Es de suponer que tiempo antes el pintor se encontrara en Madrid, quizá desde 1743 tal y como escribió Orellana, y es de suponer que hiciera todo el concurso, aunque su

nombre no comparece en los documentos hasta el 18 de marzo de 1745.

Como discípulo de la Junta Preparatoria, la obligación de Tapia era aspirar a la mejor formación. A finales de 1745 la Junta recibió el encargo del rey de estudiar el modo de seleccionar un pintor, un escultor y dos arquitectos “para que pasen a Roma a continuar sus estudios” y así se acordó realizar la convocatoria otro concurso²⁴. Para el 30 de diciembre ya había una relación de ocho “pretendientes para Roma” a los que se les daba un mes de plazo para realizar la prueba. Entre los pintores estaban Tapia, Antonio González Velázquez y Luis Meléndez²⁵. El 3 de febrero de 1746 se fijó el tema de Lot y sus hijas para la prueba de repente del concurso y se señaló el día 9 para su realización²⁶. El fallo del día siguiente excluyó a Tapia y seleccionó a Antonio González Velázquez, Ignacio Javier García e Ignacio de Llamas Chacón para pasar a la siguiente prueba de “colorido”²⁷. Era el primer concurso convocado por la Junta Preparatoria y el orden de los acontecimientos no se desarrolló como hubiera sido de desear: algunos pintores no llegaron a tiempo, otros pidieron ser incorporados al concurso una vez iniciado y a los arquitectos les era insuficiente el plazo dado para su prueba. A los seleccionados se les unirían el pintor y grabador Carlos Casanova (Ejea de los Caballeros, 1709–Madrid, 1770)²⁸ y el arquitecto-decorador Alejandro González Velázquez²⁹. En un documento del 14 de abril de 1746, firmado por Juan Moreno y Sánchez, conserje de la Junta Preparatoria, se relata la convocatoria y las incidencias de su desarrollo, que discurrió durante cuarenta días laborables entre el 25 de febrero y el 18 de abril³⁰.

Aun cuando Tapia quedó excluido de la prueba de colorido, nos interesa tener en cuenta todo el proceso a fin de aclarar mediante la contextualización general algunas dudas. Para la segunda prueba se propuso el tema del “*Sacrificio del Patriarca Abraham cuando el Ángel le ympidió diese el golpe a su hijo Ysac*”, que debía pintarse en un lienzo de vara y media de alto por vara y seis dedos de ancho (aproximadamente 124 x 100 centímetros). Los pintores admitidos en la prueba debían plasmar su idea en un papel en blanco antes de ejecutarla en el lienzo. Ignacio de Llamas se retiró del concurso cuando ya había transcurrido la mitad del tiempo y Carlos Casanova se incorporó a él cuando faltaban muy pocos días para que terminase el plazo, de modo que los tres pintores seleccionados inicialmente comenzaron la prueba, aunque entre los tres que la terminaron Francisco Casanova llegó a ella mucho más tarde.

Como Moreno Sánchez se expresa con alguna confusión, Arnaiz sugirió que el número de los pintores concursantes pudo llegar a ser de cinco y que el quinto pudo ser Tapia, apoyando su hipótesis en el hecho de que se conserve en la Academia de San Fernando una pintura del

Sacrificio de Isaac, identificado como obra de Tapia desde finales del siglo XVIII, y cuyo tamaño algo mayor que el exigido en el concurso suscita ciertas dudas³¹. Pero lo cierto es que, cuando Moreno Sánchez dice que “*llegado el día [de empezar todos sus operaciones, el 25 de febrero, después de carnaval] sólo concurrieron 5 de ellos (y los demás me avisaron de que no podían por entonces asistir)*”, creo que debemos entender que se refiere a todos los concursantes de todas las artes, y no sólo a los de pintura, mostrando de paso que no había obligación de comparecer el día señalado para comenzar la prueba, sino de ejecutar el ejercicio en el plazo establecido, pues en estas condiciones fueron admitidos fuera de los plazos tanto Francisco Casanova como Alejandro González Velázquez. Por otro lado, en la *Relación de lo acordado...* en la Junta Particular del 28 de abril de 1746 se dice que se premió a Antonio González Velázquez, pintor, por su mayor habilidad frente “*a la de los otros dos opositores...*”³², en este caso opositores de pintura. El *Sacrificio de Isaac* de Tapia no puede relacionarse con este concurso y probablemente tendrá que ver con su nombramiento de académico de mérito en 1755, cuyo procedimiento reglamentado, según veremos, incluía la presentación de un memorial y una pintura.

El poco éxito de Tapia en este primer concurso coincide con su dedicación a la pintura de carruajes en las Caballerizas Reales, destino que ocupó en 1746 y desempeñó hasta 1771 según se desprende del expediente personal en el Archivo del Palacio Real de Madrid.

Cuando la Junta Preparatoria dio paso a la Academia de San Fernando, la institución convocó en mayo de 1753 el primer concurso de premios anuales de bellas artes, fijando el día 16 para que se propusieran los temas y dando seis meses para el desarrollo de las pruebas³³. Se imprimió un anuncio. El 7 de diciembre se hacían preparativos para la entrega de los premios establecida para el día 23 y para la entrega de los ejercicios y la prueba de repente que sería el día 16 de diciembre³⁴. En el acta de la junta general de los días 16, 19 y 20 de diciembre se constata que Tapia era uno de los siete aspirantes al premio de pintura de primera clase, que se había hecho la segunda prueba y que se había examinado facultativamente, aunque el resultado se reservó hasta el día 23³⁵. Concebida en dos partes: la prueba de pensado y la prueba de repente, para la primera se propuso a los concursantes el tema de “*La elección de don Pelayo por rey de España*” y para la segunda “*El sacrificio de Noé y de su familia después de haber salido del arca*”, alzándose con el primer premio Francisco Casanova (Zaragoza, 1734–México, 1778) y con el segundo Juan Rufo³⁶. Al no haber sido premiado, la Academia no conserva los trabajos de Tapia, por lo que no es posible valorar cual era su estilo y nivel artístico en este momento.

El 4 de abril de 1754 la Academia se dio por enterada del memorial presentado por “*Dn Ysidro (sic) de Tapia*” en el que pedía que se le diera el grado de académico en atención “*a su asistencia a los estudios de la Academia, y haber sido uno de los doce discípulos que se graduaron en febrero y marzo de 1744*”. Quiere ello decir que Tapia llevaba más de diez años vinculado a la Academia, aunque no lograra destacar en los premios convocados. La institución aplazó su decisión³⁷ y el pintor siguió en el desempeño de sus cometidos docentes. Bajo la dirección de Antonio González Ruiz, que junto con Louis-Michel Van Loo era uno de los pintores en activo de la Junta Preparatoria, Tapia realizó en 1755 el dibujo de una figura, elegido en la junta del 9 de marzo para formar parte de la colección que la Academia tenía destinada al aprendizaje de los estudiantes³⁸.

El 11 de julio de 1755, tras presentar un cuadro que representaba a las tres nobles artes, del que nada más se sabe, se le concedieron por unanimidad honores de “*académico supernumerario en la clase de mérito*”³⁹. Tras presentar otro memorial, del que la junta tuvo noticia el 22 de octubre de 1755, fue hecho académico de mérito⁴⁰. El 25 de enero de 1756 asistió a la junta pública general de distribución de premios⁴¹.

Es en el contexto de estos nombramientos, especialmente del segundo, donde hay que situar la pintura del *Sacrificio de Isaac* (Madrid, Academia de San Fernando). El acceso a las plazas de académico de mérito estaba perfectamente establecido en los estatutos y así aparece en el “*Método que observa la Academia de San Fernando en la creación de Académicos de Mérito*” (1758) donde se recogen normas anteriores y se ponen casos, entre ellos el de Tapia: “*Pintura y escultura. Para ser académico de mérito en estas dos artes el pretendiente debe presentar por mano del Protector o Viceprotector, y no por otra alguna, un memorial, siendo pintor con un quadro historiado... Si su crédito de buen pintor o escultor es público y afianzado con obras que estén a la vista de todos, el Protector o Viceprotector admiten el memorial, e informados de las calidades del pretendiente, si lo tienen a bien, dan cuenta a la Academia; en ella se examina la obra presentada, se hacen las diligencias posibles para averiguar si es de mano del que la presenta: se compara con otras que se tienen por suyas, y se hacen todas las demás inquisiciones que dicta la prudencia para venir en conocimiento del mérito del autor y de la obra. En constando por unánime consentimiento de los profesores que la obra es del que la presenta, y que se puede proceder a votar se hace la votación secretamente, y si el pretendiente ha sido discípulo de la Academia y consigue la pluralidad de votos queda admitido, pero no habiendo sido discípulo necesita dos de las tres partes de los votos que concurran*”⁴². Algo más adelante la Academia hacía gala de los muchos

que habían pretendido el título y no habían sido juzgados dignos de ser propuestos por el Protector, a pesar de haber presentado “obras de pintura y escultura”, aunque si lo habían logrado Francisco Tramullas, (supernumerario el 4 de abril de 1754), Isidoro de Tapia (supernumerario en la misma fecha, al que el 22 de octubre de 1755 se le hizo Académico por haberse adelantado mucho) y varios más.

Es lógico pensar que Tapia siguiera el protocolo establecido. Si para alcanzar el grado de supernumerario presentó una *Alegoría de las Tres Nobles Artes*, para el de académico de mérito pudo haber presentado el *Sacrificio de Isaac*, aunque la primera de las pinturas no parece conservarse en la Academia y de la segunda no hayamos encontrado ninguna referencia en sus actas.

Cuando el *cursus honorum* académico comenzaba a encauzarse, la noche del 12 de octubre de 1759 Tapia se vio involucrado en un confuso acontecimiento en el que participaron igualmente Felipe de Casto, director de escultura, y Ventura Rodríguez, director de arquitectura, un incidente de graves consecuencias que arrastró a todos ellos al destierro de la Corte durante casi todo el año de 1760. Por razones que los documentos de la Academia no explicitan, ese día se produjo un grave enfrentamiento entre don Juan Graf (o Graef), que asistía a los cursos de la Academia como observador curioso, y Felipe de Castro, a resultas del cual Graf, que había sido insultado por Castro “*con palabras muy injuriosas y descompuestas... (sin que Graf) le diese el menor motivo, pues consta que se comportó con toda cortesía y humildad*”, fue puesto en el cepo, para lo cual, según los Estatutos, no perteneciendo a la Academia, nadie tenía facultad. Graf se quejó formalmente al marqués de Sarria y éste ordenó al secretario de la Academia, Ignacio de Hermosilla, una investigación interna a partir de la cual tomar las medidas adecuadas. El 15 de octubre ya se había tomado declaración a diez miembros de la Academia, averiguándose que la acción de Castro había sido secundada por Rodríguez “*con menos inmoderación*” en los insultos, y por Tapia, quien “*no solo aprobó públicamente y en el lance los ultrages que se hacían..., sino es (sic) también sugirió a Dn. Felipe de Castro que le pusiera en el cepo*”. Ante el “*perverso exemplo*” de este abuso de autoridad, la junta particular se propuso satisfacer la injuria hecha a Graf acordando suspender a Castro por un año de sueldo, voz, voto y asiento en las Juntas; a Rodríguez por medio año; y a Tapia, que no tenía sueldo fijo en la Academia, se le suspendió por dos años de voz, voto y asiento. A Graf se le escribiría explicándole los castigos de sus agresores. Sin embargo, se le mantenía la obligación de asistir a sus tareas docentes⁴³.

El día 19 de octubre la Junta comunicó su investigación y acuerdo a Ricardo Wall, Protector de la Academia, para que lo aprobara. Estimaba que Castro merecía un

castigo más severo, como ponerle también en el cepo o exigirle que se disculpara en público, pero no se atrevía a dictarlo porque “*el genio indócil de Castro le precipitaría... a excesos o inobediencias que acercarían su perdición*” y lo consideraba “del todo incorregible”. El 21 de octubre Wall escribió al secretario Hermosilla, aprobando los acuerdos de la junta particular y proponía que los tres artistas cesaran en sus funciones docentes a partir del día 22, en tanto el rey tomaba una decisión definitiva⁴⁴.

El asunto se prolongó durante el año siguiente, pues Castro y Rodríguez, sin pedir disculpas a la Academia por el daño causado, exigieron ser oídos como si ellos fueran los agraviados. La Junta particular les dio un mes de plazo para que reconsideraran su actitud⁴⁵. Al no haberlo hecho, el 19 de agosto de 1760 la Academia pidió al rey que él mismo impusiera su castigo a los artistas, porque Castro menospreciaba a los consiliarios y a los profesores de la institución, y con Ventura Rodríguez perjudicaba el funcionamiento de la Academia⁴⁶. Por resolución del 30 de agosto Carlos III confirmó la suspensión de sueldo, empleo y honores de los tres artistas, añadiendo una orden de destierro “a quince leguas de Madrid y Sitios Reales; pero todo hasta que pidan perdón a la Academia de su falta y desacatos”. El 4 de septiembre Castro y Rodríguez comunicaron a la Academia que estaban dispuestos a cumplir la orden del rey. El día 10 comunicaban en cartas separadas que habían llegado a Valladolid y pedían al Viceprotector de la Academia su mediación para alcanzar el perdón que pedían. La Junta particular vio todos los documentos el 15 de septiembre y acordó pedir al rey que levantara el destierro, lo que efectivamente debió de ocurrir de modo inmediato⁴⁷.

Lo que en las actas de la Academia resulta explícito para Castro y Rodríguez no lo es para Tapia, aunque consta *a posteriori* que también se vio afectado por la orden de destierro a un lugar que no se menciona, quizá otro distinto de Valladolid, pues de haber sido el mismo parecería lógico pensar que los tres se hubiesen disculpado a la vez, reclamando el perdón y la vuelta a Madrid. Sin embargo, Isidoro de Tapia actuó de modo individual y algo más tarde que Castro y Rodríguez. En la Junta ordinaria del 28 de octubre de 1760 se dio lectura a un memorial del pintor en el que exponía que había sido incluido en un decreto y desterrado de la Corte. El acta no entra en los motivos, ni en las fechas en que ocurrió el caso, ni en el destino y la duración del castigo, pero Tapia solicitaba a la institución que, puesto que Felipe de Castro y Ventura Rodríguez habían alcanzado el indulto del rey, suplicaba que se le habilite “*en los mismos términos que a ellos para volver*”, acordando la Junta interceder por él⁴⁸.

Tapia consiguió poco después el deseado indulto y retomó su carrera académica. En la junta ordinaria del

20 de diciembre de 1761 fue propuesto, en terna con Manuel Álvarez y Pedro Michel, para la plaza extraordinaria de Teniente Director de pintura, plaza que obtuvo Álvarez por doce votos frente a los cinco de Tapia⁴⁹. Las ocupaciones de Álvarez harían que Tapia y Michel se hicieran cargo de sus obligaciones docentes en la Academia, que la institución quiso gratificarles en 1764 con el dinero retenido a Álvarez, pero que ellos rechazaron aduciendo su deseo de servicio⁵⁰. Quizá haya que relacionar este gesto de desprendimiento con la solicitud de Tapia sobre la provisión de la plaza de Teniente director de pintura que se estudió y se decidió aplazar en la misma junta particular⁵¹. Poco después, el 13 de enero de 1765 Tapia, Carlos Casanova y Francisco Bayeu formaron la terna propuesta para cubrir la vacante de Teniente Director de Pintura por muerte de Luis González Velázquez, siéndole concedida a Bayeu (17 votos), mientras que Tapia y Casanova sólo lograron un voto cada uno. Las discusiones previas a la votación suscitadas entre los académicos son de gran utilidad para entender los intereses de la Academia y la personalidad de Tapia, pues habiéndose planteado si se debería atender a los servicios prestados a la institución o a la pericia de los aspirantes, Felipe de Castro, director de escultura, se decantó claramente por la pericia y capacitación del futuro Teniente Director, por ser lo conveniente para la buena enseñanza. Tras la votación, sólo en igualdad de votos se priorizó a Tapia por ser *“antiguo y distinguido discípulo y a que ha asistido a la enseñanza con puntualidad siempre que se le ha avisado...”*⁵². Lo que argumentaron los académicos sobre la asistencia de Tapia a la enseñanza era sin duda cierto.

Desde que en 1755 fuera nombrado académico de mérito Tapia asumió su papel en la Academia de San Fernando, concurriendo con elevada frecuencia a las juntas públicas y generales, con excepción del periodo de suspensión y destierro fuera de Madrid entre octubre de 1759 y agosto de 1760. Tampoco se detecta su asistencia en los años 1761 y 1763, y en alguna otra ocasión aislada⁵³. Entre 1762 y 1765 Tapia asistió a todas las juntas generales y públicas de la Academia, en las que se votaban los premios de los concursos y se hacía entrega de las medallas de cada una de las clases, pero posteriormente no vuelve a comparecer en las actas⁵⁴.

Pintor de carruajes en las Caballerizas Reales (hacia 1746–1771)

Isidoro de Tapia ejerció como pintor de las Caballerizas Reales por espacio de más de veinticinco años. El 8 de abril de 1756 Tapia presentó un memorial solicitando la plaza de pintor de las caballerizas reales que había quedado vacante por fallecimiento de Pedro de

Peralta (hacia 1688-1756)⁵⁵, exponiendo que era académico de San Fernando y que llevaba más de once años sirviendo en la Real Caballeriza, *“los seis (últimos) actualmente ejerciendo su empleo y pintando los coches que ocurrieron para el servicio de ambas Magestades con la aprobación de sus jefes”*, así como las ventajas que se derivarían del nombramiento, porque *“podrá con menos coste del Real Herario hazer las pinturas que ocurran en la referida Caballeriza...”*. El 24 de abril de 1756 el Caballerizo Mayor, duque de Medinaceli, confirmaba que la exposición de Tapia era cierta y que había recibido nombramiento de pintor de las Caballerizas el 5 de mayo de 1751, mostrándose favorable a que se le concediera la plaza⁵⁶. Aunque el nombramiento efectivo databa de 1751, el memorial del propio Tapia nos retrotrae al año 1746, en el que estaría sirviendo a Felipe V, mientras que en 1756 el rey era Fernando VI. De ahí la expresión *“ambas Magestades”*. No consta que la demanda de Tapia fuera correspondida con un nombramiento oficial, aunque en un documento de tasación de 1765-1766 se titula *“pintor de Cámara”*. Sin embargo, se mantuvo activo en las Caballerizas Reales hasta 1771, año en que causó baja *“por retiro”*, lo que permitió que Santiago Fernández y Peñalosa (Madrid, 1734–1800) pasar a ocupar su plaza el 9 de junio de dicho año, según declararon de su viuda e hijos al pretender una pensión en el año 1808⁵⁷.

La fecha extrema que consta de la actividad de Isidoro de Tapia se refiere a 1777, año en el que, según Orellana, hizo un viaje a Portugal del que regresó de nuevo a Madrid⁵⁸. Si la fecha es correcta, no deja de ser curioso que Tapia emprendiera a tan avanzada edad (entre cincuenta y siete y sesenta y cinco años) viaje de ida y vuelta a Portugal, cuando tan sólo hacia seis que había decidido retirarse del servicio en las caballerizas Reales. El año de 1777 fue importante en las relaciones entre las coronas de España y Portugal, pues se firmó el tratado de San Ildefonso sobre las fronteras de ambos estados en América meridional. El mismo año la reina viuda de Portugal, María Ana Victoria de Borbón, hermana del rey Carlos III, regresó en visita fraterna a España después de más de cincuenta años de ausencia. Desconocemos los motivos y duración del viaje de Tapia a Portugal.

Actividad profesional y obra

Los datos de carácter profesional que podemos aportar a la vida de Isidoro de Tapia son escasos. De hecho, sobre el largo periodo dedicado a la pintura y decoración de coches y carruajes en las Caballerizas Reales, en las que con seguridad estuvo ocupado entre 1751 y 1771, no podemos aportar ninguna obra.

Como tasador de pinturas, el 18 de junio de 1753 fue nombrado para valorar los cuadros de la testamentaría de Prudencio Antonio de Palacios, importante jurista, caballero de Calatrava (1735) y miembro del Consejo Supremo de Indias (1741)⁵⁹. El 8 de agosto de 1764 se le nombró para tasar las pinturas de Gabriel Puig, identificándosele como “*pintor de Cámara, en la de la Montera*”, es decir, que vivía en la calle de la Montera de Madrid⁶⁰. Hizo la tasación el 17 de agosto, declarando tener cuarenta y ocho años de edad⁶¹.

Sin embargo, conservamos al menos dos pinturas firmadas: una *Mater Dolorosa* (Madrid, colección particular)⁶² y un *David triunfante* (Madrid, colección particular)⁶³, y una tercera: *El sacrificio de Isaac* (Madrid, Academia de San Fernando)⁶⁴, adjudicada por Ceán Bermúdez y Caveda. Por desgracia, ninguna está fechada, aunque la de la Academia puede datarse hacia 1755. Por razones de estilo hemos agrupado en torno suyo un conjunto importante de obras de temática religiosa, gusto complaciente y estilo rococó, sin duda orientado al consumo devocional. En ellas se aprecian los orígenes y la formación de Tapia en el ambiente del último barroco valenciano, caracterizándose por las tonalidades oscuras producidas por las imprimaciones rojizas de las telas que no llegan a cubrir de color y que forman parte de los efectos expresivos del acabado final. También encontramos pinturas de colorido claro y dorado, quizá más tardías en su producción, entre las que se encuentran algunas de exquisito refinamiento que en ocasiones han sido consideradas como obras de Luis Paret. El nexo de unión entre unas y otras está en los modelos humanos de los abundantes ángeles niños que las habitan, con muy características caras y ojos, convertidos en sello personal. En las páginas siguientes analizaremos estas obras, agrupándolas por su temática, e intentaremos establecer una cierta secuencia temporal.

De todas estas circunstancias, así como del carácter de su obra, parece deducirse que Tapia tuvo un cierto éxito oficial en la Academia, labrado a fuerza de antigüedad y constancia, y en las Reales Caballerizas. En cambio, su proyección pública fue escasa si la medimos a través de la ausencia de encargos públicos para iglesias o conventos. La mayor parte de la obra de Tapia parece estar pensada para la devoción privada y en ella se incluye tanto las pinturas de pequeño tamaño, llenas de anecdotismo y colorido, como las abundantes Inmaculadas, el tema más popular del gusto español de los siglos XVII y XVIII. Entre sus probables clientes sólo podemos señalar al impresor de estampas (maestro estampero) Manuel Santos Alcalde que en 1788 poseía una Inmaculada Concepción de mano de Tapia. Si la fecha excede en algunos años la de la actividad documentada del pintor, las otras noticias que relacionan a propietarios y coleccionistas –como los duques de Osuna, el conde de

Adanero, el marqués de Castro Serna o los duques del Infantado– con pinturas de Tapia son ya de los siglos XIX y XX. No debe prestarse demasiada credibilidad a alguna otra que sin fundamento documental ha relacionado una *Inmaculada Concepción* de Tapia, atribuida a Luis Paret, con el infante don Luis de Borbón.

Sobre la actividad de Tapia en Valencia

No se conservan, que sepamos, o no conocemos ni documentos ni obras sobre la actividad pictórica de Tapia para el periodo inmediatamente posterior a la terminación de su aprendizaje formativo con Evaristo Muñoz, antes de que se trasladara a Madrid hacia 1743, con la excepción de las pinturas que mencionó Orellana. Recientemente Félix Lorente (1712–1787)⁶⁵ e Isidoro de Tapia han sido relacionados por su condición de discípulos de Evaristo Muñoz con dos grandes lienzos del *Desembarco del Cristo del Rescate en Argel* y de la *Procesión del traslado del Cristo del Rescate por las calles de Valencia* (Valencia, colección Cuadra Oliag)⁶⁶. Según consta en la cartela que lleva el segundo, se pintaron en 1732 y se destinaron a la decoración de las paredes laterales de la capilla de los Medina del convento de Santa Tecla, familia que ejercía el patronato. E. Tormo los atribuyó a Vicente Salvador Gómez⁶⁷ y, recientemente, L. Arciniega García los ha situado en el entorno de Evaristo Muñoz, apuntando a Lorente y Tapia como posibles autores⁶⁸, mientras que C. Rodrigo Zarzosa prefiere considerarlos obras anónimas de 1732⁶⁹. Ambas pinturas destacan por su interés documental, social y arquitectónico. Desde el punto de vista artístico no es imposible que sean obras del entorno de Evaristo Muñoz. Sin embargo, la consideración de Tapia como uno de los ejecutantes de las pinturas parece poco probable en función de la incierta cronología de su vida y, en todo caso, resulta imposible identificar su estilo.

Obras firmadas y documentadas

Es preciso comenzar este análisis por las tres pinturas firmadas o documentadas referidas: *El sacrificio de Isaac* (Madrid, Academia de San Fernando), el *David triunfante* (Madrid, colección particular) y la *Mater Dolorosa* (Madrid, colección particular).

*El sacrificio de Isaac*⁷⁰ es la única obra de Tapia que cita Ceán Bermúdez⁷¹ y con esta atribución figura en el *Catálogo* de 1819⁷², la comenta Caveda⁷³ y aparece en el *Inventario* de 1964⁷⁴ (Fig. 1). La cercanía de los testimonios avala la atribución. Arnaiz dudó de la misma por considerar que, en el contexto del concurso de 1745 en el que la supuso pintada, era más lógico que el cuadro



Fig. 1. Tapia. *El sacrificio de Isaac*. Hacia 1755. Madrid, Academia de San Fernando.

pertenciera a cualquiera de los concursantes que habían pasado a la prueba de colorido (Carlos Casanova, Ignacio Planes o Ignacio Javier García), que a Tapia, que fue excluido de esa prueba⁷⁵. De ser así, las dos pinturas de este tema y del siglo XVIII que se conservan en la Academia medirían lo mismo, pues tenían que ajustarse al formato dado. Sin embargo, mientras que la pintura ganadora de Antonio González Velázquez se atiende *grosso modo* a las medidas del concurso⁷⁶, la otra del mismo tema y época es de tamaño mayor y su estilo es claramente el de Tapia. No se ha podido determinar con total exactitud cuando ingresó en la Academia la obra de Tapia, aunque lo más probable es que lo hiciera hacia finales de 1755, cuando consta documentalmente que el pintor aspiraba a ocupar algún puesto de honor en la institución. En julio de 1755 la Junta de la Academia dio cuenta de un memorial de Tapia, según el cual el pintor había presentado un cuadro de “*las tres nobles artes*” y pedía que en atención a su “*aplicación y mérito, se le conceda el honor que sea del agrado de la Junta*”, la cual le concedió “*los honores de Académico supernumerario en la clase de mérito*”⁷⁷. Tal cuadro, si es que se quedó en la Academia, no ha sido identificado. Pero el 22 de octubre del mismo año, tras cumplir los requisitos protocolarios previos de presentar a la Junta de la Academia un memorial y una pintura, se le concedieron por unanimidad honores de “*académico supernumerario en la clase de mérito*” por la pintura⁷⁸. El *Sacrificio de Isaac* se inscribe sin duda en este contexto y el caso de Tapia, junto con los de Francisco Tramullas (supernumerario el 4 de abril de 1754) y algunos otros eran las confirmaciones de la regla general⁷⁹. Sin embargo, no hemos hallado mención alguna a esta pintura en las actas de la Academia.

El sacrificio de Isaac es una composición de historia muy adecuada para demostrar el progreso y madurez del aspirante ante la institución. Su estilo permite identificarla con la que citan Ceán Bermúdez y Caveda, una pintura compleja y monumental en la que las figuras de carácter delicado se disponen en una diagonal en profundidad que conduce a una escena secundaria con las figuras de Abraham e Isaac orando. A pesar del fuerte volumen de la figura del anciano, el ángel e Isaac muestran cuerpos más delicados, marcados por rasgos e influencias característicos del rococó como los ojos achinados de Isaac recordando a los tipos de Guisado. La figura del ángel es muy característica de los modelos de Tapia por su rostro ovalado, su cabellera ensortijada y sus ojos almendrados con el párpado resaltado. El colorido claro del desnudo masculino adquiere densidad y variedad en los ropajes azules y rojos de Abraham y el ángel, sumiéndose todos en una ambientación nocturna. Como obra que intenta mostrar la suficiencia de Tapia ante la Academia, quizá sea una pintura más elaborada y

mejor acabada en las aplicaciones del color sobre la imprimación rojiza de la tela, lo que permite ver la actualización de Tapia.

Todo en *El sacrificio de Isaac* evoca la pintura rococó de Corrado Guisado, quien desde 1753 se hallaba en España y había sido nombrado Director General de la Academia de San Fernando, cuyo reconocimiento deseaba Tapia.

La *Mater Dolorosa* (Madrid, colección particular) (Fig. 2) está firmada en la hoja del puñal que traspasa el pecho de María⁸⁰. Se trata de una composición devocional de medias figuras en la que la Virgen muestra su llanto, desencajada e implorante, con las manos apretadas en un gesto que nos lleva hasta los modelos de Tiziano y de Ribera. El carácter piadoso y sentimental se refuerza con las dos figuras de ángeles portadores de los clavos y la corona de espinas como símbolos de la pasión, proporcionándole un tono más sentimental y anecdótico que el de las composiciones de referencia. A pesar del pequeño tamaño de la pintura, toda la superficie se cuaja de querubines dolientes, trazados con la certeza de las pinceladas que aprovechan de nuevo la imprimación rojiza para modelar las cabezas y ligeros toques de un blanco sucio para definir semblantes. Más trabajados están la figura y el color de la Virgen, especialmente el manto azul. El parco repertorio de color acentúa la intensidad dramática de la figura. En pinturas como esta es posible apreciar cómo Tapia domina la técnica y cómo con pocos trazos, con empastes muy diluidos y aprovechando la base roja de la preparación obtiene resultados de gran efecto.

También el *David triunfante* (Madrid, colección particular) (Fig. 3) es obra firmada en la hoja de la espada⁸¹. Tapia representa al joven David de pie y cargando el peso sobre la pierna derecha, en actitud de descanso, con el cuerpo cubierto solamente con unas pieles y un cinturón del que queda prendida la honda. Su cuerpo semidesnudo muestra una anatomía blanda y mórbida, especialmente acentuada en la cabeza y el rostro del héroe, iluminados con luces blancas que los hacen más evanescentes. David lleva la espada en la mano derecha y descansa la cabeza de Goliat degollado sobre unas rocas. La figura ocupa el primer plano de la composición y su luminosa carnación contrasta con el general ambiente rojizo de las rocas, del suelo, de la sangre y de los nubarrones pardos, rotos por la claridad de la escena del fondo en la que se ha representado un campamento militar con tiendas y jinetes. No hay otros colores que los pardos rojizos, el blanco mezclado con carmín en pequeñas cantidades, pues hasta el sombreado del contorno del rostro de David aprovecha la imprimación rojiza, y un azul sobre la armadura de Goliat. La sensación general de la pintura es que Tapia traza y perfila con el pincel, relegando el dibujo a un segundo plano.

La serie de la Vida de la Virgen

Uno de los conjuntos más característicos del estilo de Isidoro de Tapia, resuelto dentro de los cánones del rococó con un colorido claro y una factura de gran soltura técnica, son los ocho lienzos de asuntos de la vida de la Virgen, separados en la última década en dos grupos de cuatro pinturas, que hoy pertenecen al Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza de Málaga [*Visitación de la Virgen a Santa Isabel, Adoración de los Reyes Magos, Huida a Egipto, Regreso de Egipto (o Las dos Trinidades)*] (Figs. 4, 5, 6 y 7) y a una colección particular de Madrid (*Nacimiento de la Virgen, Desposorios de la Virgen, Anunciación, Adoración de los pastores*)⁸² (Figs. 8, 9, 10 y 11). Todos proceden de la antigua colección del conde de Adanero, de la que pasaron a la colección Castroserna. Dentro de la unidad de estilo, factura y colorido que presentan los ocho lienzos, llama la atención el cambio de escala en las figuras de unas pinturas respecto a otras, mucho más robustas y corpulentas las de la *Anunciación* (Fig. 9) y la *Adoración de los pastores* (Fig. 11), y más esbeltas las restantes. Una variedad tal de composiciones y temas parece haber requerido al pintor echar mano de composiciones ajenas, de modo que nos vienen al recuerdo series como la de Carlo Maratta en S. Isidoro Agrícola de Roma, modelos de Peter Paul Rubens o figuras y combinaciones cromáticas del barroco madrileño de los siglos XVII y XVIII. No todas las pinturas están realizadas con el mismo cuidado y entre ellas se aprecian diferencias de calidad en los acabados. Sin embargo, su indudable unidad viene dada por el carácter menudo de las narraciones y por la solemnidad de las figuras principales frente a la viveza de los personajes secundarios. Ahora el colorido es muy variado, de gran pureza y luminosidad, especialmente los azules del manto de la Virgen, pero también la rica gama de rojos, amarillos, ocre, blancos y verdes que destacan sobre las imprimaciones terrosas, acentuadas en las escenas de ambientación nocturna o interior, y aclaradas con celajes blancos y azules en las escenas al aire libre. Las tipologías de los personajes, de los ángeles y querubines señalan indudablemente a Tapia como autor, pintando con rapidez, interesado en las manchas de color, refinadas cuando las matiza, y despreocupado por la corrección del dibujo. El tono minucioso, el colorido intenso, los brillos y las luces blancas sobre las ropas señalan la asimilación de los estereotipos estilísticos del rococó, aunque algunas composiciones resulten aún claramente barrocas.

Interpretaciones del tema de la Inmaculada Concepción

A juzgar por las obras conservadas, Tapia cultivó el tema de la Inmaculada Concepción con gran asiduidad.

Existe un elevado número de versiones del tema, cuya unidad de estilo coincide con el de las obras firmadas por el pintor. Su temática común permite que podamos apreciar mejor su originalidad en la interpretación de esta iconografía y sus deudas respecto a la obra de otros pintores anteriores o contemporáneos, aunque a falta de ejemplos fechados no resulte fácil establecer una evolución o proponer una cronología. Como confirmación casi contemporánea de esta dedicación al tema concepcionista tenemos el testimonio del inventario de dote matrimonial de Manuel Santos Alcalde, maestro estamperero de Madrid, fechado el 22 de noviembre de 1788, en el que se identifica con toda claridad una *Inmaculada Concepción* de Isidoro de Tapia, la única pintura de la casa que se tasó en 400 reales⁸³. Resulta imposible identificar el cuadro con alguno de los doce de temática inmaculadista, con modelos marianos y angélicos semejantes, aunque el pintor suele cambiar el esquema compositivo de la figura principal y la complejidad de las glorias, y sean frecuentes ciertas variaciones de calidad. Si intentamos aplicar un cierto criterio de organización y evolución cronológica, quizá uno de los ejemplares más antiguos sea el que pasó por el comercio anticuario de Madrid en 1999, hoy en paradero desconocido⁸⁴ (Fig. 12). La Virgen viste túnica blanca y un amplio manto azul con pliegues de trazo largo y quebrado, adoptando una posición erguida en la que tiene cabida la flexión de la pierna izquierda que hace que el cuerpo se ondule ligeramente. Destaca sobre un fondo de nubes azuladas y ocre claros, sembrado de querubines en grupos de tres y de ángeles niños portadores de algunos atributos marianos (espejo, azucena, palma y rosas). Todos muestran las fisonomías características en cuanto a los rostros carnosos y pálidos, ojos de párpados gruesos y cabelleras ensortijadas de tonalidad pajiza, trazadas con facilidad que en ocasiones llega a convertirse en descuido.

En esencia, la composición anterior se repite en la figura central de otra *Inmaculada Concepción* (paradero desconocido)⁸⁵. Los ángeles se agrupan de otra manera sobre el fondo de luces doradas y cambian sus formas, sus acciones y los atributos que portan: aparecen ángeles mancebos al lado derecho de la pintura; uno de los niños de los pies sujeta a la serpiente por la cola; y otros, a media altura del lado izquierdo, portan un espejo de perfiles curvilíneos y asimétricos, característicamente rococó frente al espejo recto de la primera versión. También el rostro de la Virgen ha sufrido un cambio, sustituyendo las formas redondeadas de párpados gruesos por otras de ojos almendrados, más cercanos al estilo de Corrado Giaquinto. Este ejemplar es casi idéntico al que se conserva en el convento de Santa Paula de Sevilla, con una insostenible atribución a Mateo Cerezo el Joven (1637-1666), procedente de los bienes heredados por sor Cristina de Arteaga (1902-1984) de su madre, doña



Fig. 2. Tapia. Mater Dolorosa. Madrid, colección particular.



Fig. 3. Tapia. David triunfante. Madrid, colección particular.



Fig. 4. Tapia. Visitación de la Virgen a Santa Isabel. Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Fig. 5. Tapia. Adoración de los Reyes Magos. Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Fig. 6. Tapia. Huida a Egipto. Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Fig. 7. Tapia. Regreso de Egipto. Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Fig. 8. Tapia. Nacimiento de la Virgen. Madrid, colección particular.



Fig. 9. Tapia. Desposorios de la Virgen. Madrid, colección particular.

Isabel Falguera y Moreno (1875-1968), duquesa viuda del Infantado y marquesa de Santiago (Fig. 13). No presenta más variaciones que el ángel que deja la cola de la serpiente para agarrar el cuerno de la luna y un modelo de la Virgen algo más esbelto y de rostro más agraciado, además de un mejor estado de conservación⁸⁶. El colorido es de una claridad suave blanca y azul sobre un fondo dorado que amortiguan las tonalidades rojizas de la imprimación.

Este colorido es mucho más terroso y tostado en la *Inmaculada Concepción* que se conserva en el monasterio de la Encarnación Benedictina (San Plácido) de Madrid⁸⁷, que por ello se encuentra estilísticamente más cerca de los ocho cuadros de la vida de la Virgen analizados más arriba (Fig. 14). De presencia frontal, Tapia utilizó un nuevo modelo de Virgen, más vertical, con la curvatura de la cadera menos pronunciada, un manto de menos vuelo y con las manos cruzadas sobre el pecho. La peana de ángeles niños es mucho más rica con figuras completas de ángeles niños que portan rosas, azucenas, palma y olivo, lo que da pie al pintor para introducir en los cendales, las flores y las ramas colores más variados y brillantes. Los rasgos del rostro de la Virgen emparentan sin dificultad con los de la *Visitación* (Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza) y otras pinturas de la misma serie. La tonalidad rojiza predomina en la mitad inferior del lienzo, mientras en la mitad superior las triadas de querubines se funden con los resplandores del Espíritu Santo, perdiendo una corporeidad que Tapia escalona desde las tonalidades carmines hasta las pinceladas y veladuras blancas. La disminución de la escala de esta corona de cabezas provoca un notable efecto de profundidad.

En relación con el modelo concepcionista de las Benedictinas de San Plácido se encuentra otra *Inmaculada Concepción* (Pozuelo de Alarcón, colección particular) que se dice firmada por Antonio de Pereda y fechada en 1656. Al darlo a conocer se la encuadró “dentro de los prototipos de la primera época del pintor (Pereda)”⁸⁸. Sin embargo, la fotografía permite comprobar con toda claridad que se trata de una pintura sin relación con los modelos de Pereda. La verticalidad de la figura carece del volumen pesado de sus *Inmaculadas* más tempranas (Lille, Musée des Beaux-Arts; Alcalá de Henares, Carmelitas de Alcalá de Henares; Madrid, Forum Filatélico)⁸⁹ lo que viene a confirmar que la supuesta firma no es más que un letrero incoherente. La *Inmaculada* de Pozuelo de Alarcón responde en su modelo, composición y estilo a los rasgos más característicos de Isidoro de Tapia: el modelo de la Virgen es frontal y vertical como el de la versión de las Benedictinas de San Plácido, ahora con las manos juntas y el manto sin vuelo. Su mayor novedad reside en los dos ángeles mancebos que flanquean simétricos a María,

que reaparecen con variaciones en otras pinturas de Tapia. Sin conocer la obra directamente, poco es lo que se puede decir de su colorido, aunque cuando se publicó se valoró su hechura técnica como “bastante apretada, mientras que en los fondos y querubines es mucho más suelta, dejando algunas de las figuras en monocromía”⁹⁰, lo cual se ajusta con precisión a lo que Tapia acostumbra a hacer.

Anteriormente, otra *Inmaculada Concepción* de Tapia, puesta a la venta en 1985 en la sala de subastas Ansorena de Madrid, había sido identificada como obra de Antonio de Pereda (paradero desconocido). Por su verticalidad sigue los modelos de las Benedictinas de San Plácido y de la colección particular de Pozuelo de Alarcón, aunque mostrando ángeles de mayor tamaño y dando sensación de mayor ligereza, debido a la claridad del color. María centra la composición, adoptando una actitud serena y reposada, con la mirada al frente y las manos juntas. El rostro es de formas redondeadas. Se eleva sobre una peana de cabezas de querubines y un ángel mancebo portador de la vara de azucenas. A sus lados, otro mancebo porta unas rosas y dos ángeles niños llevan otros emblemas marianos. La mitad superior de la pintura se reserva para una gloria presidida por el Espíritu Santo y diversas cabezas de querubines agrupadas en parejas y triadas. La composición se relaciona con las *Inmaculadas* de las Benedictinas de San Plácido y de colección particular de Pozuelo de Alarcón, más por el empleo de ángeles semejantes que por el color o el modelo mariano, ahora más delicados⁹¹.

Algo distinta desde el punto de vista del modelo es una *Inmaculada Concepción* (paradero desconocido)⁹² (Fig. 15) que muestra a la Virgen en posición genuflexa sobre la peana de nubes, evocando a algún modelo de Sebastiano Conca. La monumental figura ocupa el centro resplandeciente de un óvalo delimitado por nubes a contraluz, en el que también tienen cabida varios ángeles mancebos con vestimentas rojas y amarillas, que conectan los modelos con los de la *Inmaculada Concepción* de Pozuelo de Alarcón. La acentuación de los contraluces y de los pigmentos terrosos producen cierto agobio espacial, especialmente en la mitad inferior del lienzo. En mayor grado que en otras ocasiones se aprecia que Tapia aplica el color, modela las luces y excava las sombras sin atender al dibujo, interpretando las telas con una corpórea densidad. Las fisonomías de los ángeles son características, aunque se aprecian en las pequeñas cabeza mayor descuido.

Cierta relación con esta *Inmaculada* guarda otra que, procedente de colección particular alavesa, pasó por el mercado anticuario madrileño en 2010⁹³. La composición se apoya en la figura de una Virgen María semiarrodillada, cuyo colorido blanco y azul resplandece en medio de los ocres rojizos de la imprimación que invaden todo el

fondo. No hay duda de que se trata de una obra de Tapia, tal y como puede apreciarse en las cabezas evanescentes de querubines que rodean a la Virgen. La capa pictórica es más ligera que en otros ejemplares y, a veces, no del todo conforme con su técnica del pintor, lo que quizá haya que achacar a una restauración poco afortunada.

Como se ha señalado en varias ocasiones a lo largo del texto, alguna obra de Tapia fue adjudicada a comienzos del siglo XX a Luis Paret (Madrid, 1746–1799), en concreto una *Inmaculada Concepción* que perteneció a la colección de don José Lázaro (paradero desconocido), cuya deslumbrante calidad debía hacer por entonces difícil no pensar en este pintor (Fig. 16). Algo parecido ocurrió con la atribución a Paret de la conocida como *Inmaculada “del Zodiaco”*, de la misma colección Lázaro, restituida al sevillano Juan de Espinal⁹⁴. Tras esta atribución, al menos otras tres versiones del mismo tema iconográfico han sido puestas bajo el nombre de Paret de modo más o menos contundente, siempre sin razones estilísticas que lo justifiquen.

Empezando por la más importante de las cuatro, la que identificaremos como *Inmaculada Concepción “Lázaro”*⁹⁵ por el propietario al que pertenecía cuando fue fotografiada por primera vez⁹⁶, hoy en paradero desconocido, creo que fue Tormo quien la reprodujo por primera vez como obra de Paret, sin más argumentos para la atribución que respetar la que ostentaba en la colección Lázaro⁹⁷. Años más tarde, Gaya Nuño la consideró como obra muy característica de la producción religiosa de Paret, “que combinaba su repetido rostro femenino, impersonal, con claros recuerdos de artistas franceses y de Antonio González Velázquez”, fechándola entre 1766 y 1775⁹⁸. Al poco tiempo salió de la colección Lázaro, de modo que O. Delgado hizo constar en la monografía dedicada al pintor que desconocía su paradero, pero mantuvo la atribución a Paret y propuso una datación posterior a 1788, fecha del retorno del pintor a Madrid⁹⁹. La atribución no llamó la atención de la moderna bibliografía sobre Paret, que la ignoró¹⁰⁰. El rastro de la pintura se pierde para mí hasta 1992, cuando se publicitó en la galería Manuel Barbié de Barcelona¹⁰¹ y se propuso que posiblemente fue pintada para el infante don Luis de Borbón¹⁰². Inmediatamente después, en 1994 fue puesta en venta¹⁰³. A pesar de su belleza e importancia, tampoco fue tomada en consideración en la bibliografía posterior sobre Paret¹⁰⁴.

En realidad, la *Inmaculada Concepción “Lázaro”* es una pintura de gran empeño y la obra maestra de Tapia, una pintura con los rasgos indudables de su estilo pictórico y algunos elementos nuevos, especialmente un dibujo extraordinariamente cuidadoso y delicado, además de un colorido claro de tonalidades doradas, blancas y azules más frías que se aleja de los habituales ocres. La ambiciosa composición se delata por la solemnidad de la

figura de la Virgen y por el número de figuras completas de ángeles niños que la rodean, caracterizados con sus habituales fisonomías de ojos y cabelleras rizadas.

Sorprende que esta pintura fuera relegada del catálogo más reciente sobre Paret, más cuando sí fue tomada en consideración otra *Inmaculada Concepción* (Madrid, colección particular. Antigua colección de M^a del Pilar Remal) con una esbelta figura femenina ligeramente distinta de las empleadas habitualmente por Tapia y de gran belleza. Morales y Marín la consideró obra de Paret y la incluyó en un apéndice final de su catálogo, poniéndola en relación con las dos versiones de la *Inmaculada “del Zodiaco”* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano) que la crítica ya había descatalogado hacía tiempo y atribuido razonadamente a Juan de Espinal, y con otra pequeña *Inmaculada*¹⁰⁵, pintura anónima que en realidad representa a la Virgen de la Portería de Ávila. La cabal idea de que se trata de una obra de Tapia nos la da una vieja fotografía en blanco y negro de Mariano Moreno, probablemente realizada en el transcurso de la Guerra Civil, en la que a pesar del mal estado de conservación el estilo se aprecia con nitidez¹⁰⁶. Los deterioros del lienzo fueron restaurados de un modo agresivo y poco cuidadoso, desfigurando expresiones y detalles.

También se presentó como obra de Paret en subasta de Bilbao otra *Inmaculada Concepción* (¿Bilbao?, colección particular), que por su estilo, calidad, conservación y tamaño es una de las obras importantes de Tapia¹⁰⁷ (Fig. 17). Los modelos tanto de la Virgen como de los ángeles son los habituales. María presenta un rostro ovalado de nariz recta y ojos rasgados con los párpados caídos; la corona de querubines entorno a la cabeza de la Virgen fundiéndose en la luz del fondo y los ángeles portadores de los símbolos marianos son muy característicos del pintor. El perfil de la Virgen envuelto en el vuelo del manto adquiere un aspecto fusiforme que Tapia ha resaltado con un disco solar ovalado tras la figura, inexistente en las restantes Inmaculadas conocidas. Sin duda alguna, el gran tamaño del lienzo permitió a Tapia incorporar nuevos modelos de ángeles, como los arrodillados del centro lateral izquierdo, que tanto recuerdan a modelos que Corrado Giaquinto (1703-1766) pintó en los cuadros de los oratorios privados del Rey y de la Reina en el palacio del Buen Retiro¹⁰⁸. El brillante colorido azul y blanco de las ropas, más algunos rosas y ocres amarillos, quedan amortiguados por los ocres terrosos de la preparación que trepa en algunas zonas.

Puede considerarse como versión simplificada de esta pintura otra *Inmaculada Concepción* (paradero desconocido) que se puso en subasta varias veces en Madrid como obra del “círculo de Luis Paret y Alcázar”¹⁰⁹ (Fig. 18). El modelo de la Virgen es el mismo que en el caso anterior, pero con menor vuelo en el manto, ahora más ceñido al cuerpo, y sin el disco solar tras la figura. Sus



Fig. 10. Tapia. Anunciación. Madrid, colección particular.



Fig. 11. Tapia. Adoración de los pastores. Madrid, colección particular.



Fig. 12. Tapia. Inmaculada Concepción. Paradero desconocido.



Fig. 13. Tapia. Inmaculada Concepción. Sevilla, monasterio de Santa Paula, museo.



Fig. 14. Tapia. *Inmaculada Concepción* Madrid, monasterio de San Plácido.



Fig. 15. Tapia. *Inmaculada Concepción*. Paradero desconocido.

rasgos fisionómicos han evolucionado hacia un modelo de rostro más redondeado y ojos más almendrados. También se redujeron los ángeles y los nuevos ofrecen múltiples variaciones, señal de la facilidad de Tapia en su concepción y plasmación. La imprimación del fondo es de un color tostado, pero mejorado con un ocre amarillo que le da una tonalidad cálida, sin avasallar a los azules y blancos. También se aprecia mayor ligereza en los empastes y menor empeño en el acabado, que en la *Inmaculada* de referencia es de concepto más elaborado y académico.

Para terminar con este apartado hay que tratar de una sorprendente versión del tema de la *Inmaculada Concepción, esposa y reina del cielo* (Madrid, colección particular)¹¹⁰ (Fig. 19) que por su infrecuente y desconocida iconografía nos pone en alerta sobre la rareza del modelo compositivo, a la vez que reconocemos en algunas de sus partes evidentes rasgos de escuela española afines al estilo de Tapia. En medio del resplandor dorado del cielo la Virgen María se yergue sobre el creciente de la luna y globo terráqueo circunvalado por la serpiente. Lleva en la mano izquierda un cetro real, rematado por una azucena blanca y sobrevolado por el Espíritu Santo, mientras que en la derecha que extiende hacia Dios Padre recibe o entrega un anillo de oro. Desde el punto de vista iconográfico es evidente la unión de una serie de conceptos mariológicos: la Inmaculada Virgen,

la Virgen esposa, la Virgen reina del cielo... que no suelen darse juntos en el arte español. La compleja iconografía evoca contextos culturales centroeuropeos, como si se estuviera copiando o interpretando algún modelo ajeno, alguna estampa extranjera. Pero aunque el modelo de la Virgen se aleja algo claramente de los de Tapia, la figura de Dios Padre con su torpe triángulo trinitario es del mismo tipo, con pequeños cambios, que el empleado por el pintor en el *Regreso de Egipto* o *Las dos Trinidades* (Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen Bornemisza). También el colorido de esta *Inmaculada* es coincidente con el de Tapia, especialmente en ciertas tonalidades rojizas que afloran junto a las blancos de las azucenas y del Espíritu Santo, dos elementos que se pueden hallar igualmente en varias *Inmaculadas* de Tapia y que ahora adquieren un extraordinario vigor corpóreo potenciado por la torsión del cuello de la Paloma sobre el cetro. La pintura reúne condiciones suficientes para su atribución a Tapia, aun cuando los pliegues de la túnica blanca de María están realizados con un trazo más menudo y lineal de lo que suele ser común en el resto de la obra del pintor, y la corona presenta unas estrellas muy definidas con puntas agudas poco comunes en otras obras. A falta de identificar el modelo iconográfico de esta *Inmaculada Concepción*, es probable que muchas las pequeñas dudas que suscita se resuelvan entonces.

Otras pinturas atribuidas

Queda tratar de unas cuantas pinturas dispersas, algunas publicadas y otras inéditas, que ofrecen suficientes indicios estilísticos como para atribuir las a Isidoro de Tapia. La primera de ellas es una representación de *Santa María de la Cabeza*, de la que ignoro sus datos¹¹¹. La sencilla composición se concibe con la santa en el centro y de pie, como si de una Inmaculada se tratara, rodeada de dos ángeles niños y de dos figuras varoniles que aludirán a los labradores de Madrid, mostrando la iconografía que se consolida en Madrid desde comienzos del siglo XVIII. Nada puedo aportar sobre su colorido, aunque indudablemente los modelos son los de Tapia.

Las dificultades implícitas a la primera catalogación de la obra de Isidoro de Tapia puede plantear reservas a propósito de alguna de las pinturas. Son varios los casos, pero quizá el más evidente sea el de *La educación de la Virgen* (Madrid, colección particular)¹¹² (Fig. 20). La escena equilibra el tono monumental de las figuras aisladas con cierto aire familiar e intimista. Transcurre en un interior invadido por una gloria celestial de nubes doradas con el Espíritu Santo y varias cabezas de querubines, en el que san Joaquín y santa Ana están sentados en sillones fraileros, mientras la Virgen niña lee sobre el libro de su madre. Un cestillo de labor con telas blancas y la tijera hincada puesto a los pies de Santa Ana señala la suspensión de la labor de aguja frente a la oración. Predominan los colores claros de las vestiduras (rojos, verdes, ocres amarillos, blancos y azules) en medio del resplandor celestial que se degrada en ocres terrosos hacia los bordes de la tela. El modelo humano del rostro de la Virgen niña guarda relación con los de Tapia, lo mismo que los rostros de sus padres pueden rastrearse en la serie de cuadritos de la Vida de la Virgen (Madrid, colección particular; y Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza) y los plegados de las telas son generosos y abundantes, con quiebros menudos empleados para agarrar la luz y modelar el volumen. Sin embargo, entre los querubines se acusa una gran deuda estilística respecto los modelos de la tradición barroca madrileña que arranca en Carreño de Miranda y se prolonga en el siglo XVIII a través de la obra de Jerónimo Ezquerro, Miguel Jacinto Meléndez o Andrés de la Calleja, aunque algunos apuntas las maneras futuras de ojos con párpados hinchados que Tapia pudo imitar de la pintura de Antonio González Ruiz en los primeros años de su establecimiento en Madrid, siendo probable que *La educación de la Virgen* sea una de sus más antiguas pinturas conservadas, aunque de momento no sea posible contrastarlo con obras de cronología indudable.

También es de mano de Isidoro de Tapia una *Divina Pastora* (Madrid, colección particular)¹¹³ (Fig. 21). Su composición responde a la iconografía establecida en Sevilla por Alonso Miguel de Tovar (Higuera de la Sierra, Hueva 1678–Sevilla, 1752)¹¹⁴ y Bernardo Lorente Germán (Sevilla, 1680–1759)¹¹⁵ en la primera mitad del siglo XVIII, aunque Tapia se aleja del solemne murillismo de los sevillanos e interpreta el asunto en clave rococó, más alegre y festiva, con la Pastora y el Niño tocados con sombreros de paja y vistiendo pellizas sobre la ropas o sobre el cuerpo desnudo. Están rodeados de ángeles niños portadores de cayados y de un nutrido rebaño de ovejas que mordisquean rosas, todo emplazado en medio de un paisaje de arboleda verde y cielo azul plateado, especialmente agradable por su colorido claro y luminoso. Da la impresión de que Tapia ha dado rienda suelta a lo más popular de su pintura, buscando entroncar con la imaginación devota a través de una composición en la que el color prima sobre el dibujo, no especialmente correcto, pero superado gracias a la pincelada diluida y deshecha. Son los ángeles niños y la corona de querubines en torno a la cabeza de la Virgen los que proclaman la paternidad de Tapia como pintor de esta obra. No es rara esta adaptación de la iconografía sevillana a las circunstancias y gustos de Madrid, donde la *Divina Pastora* tuvo sus centros de devoción en los conventos de franciscanos descalzos de San Gil y de San Antonio del Prado para los que se imprimieron numerosas estampas¹¹⁶. Sin embargo, no hemos hallado ninguna que responda a la composición de Tapia, aunque las ambientaciones paisajísticas que emplea el grabador Juan Antonio Salvador Carmona en su interpretación de *El Buen Pastor* (Madrid, Calcografía Nacional)¹¹⁷ ofrece alguna semejanza con lo de Tapia. *La Divina Pastora* que forma pareja con *El Buen Pastor* rompe la frontalidad al disponer lateralmente a la Virgen, pero el prototipo femenino de cabellera rizada también podría tomarse como fuente inspiradora a la pintura de Tapia¹¹⁸.

La *Exaltación de la eucaristía* (Madrid, colección particular)¹¹⁹ (Fig. 22) es un lienzo de pequeño tamaño en relación a la composición y nutrida concurrencia de figuras de ángeles, lo que se acusa en el dibujo más cuidado y en el colorido claro, no contaminado por las tonalidades rojizas de la preparación, en el que destacan las vestiduras verdes y rojas de los ángeles mancebos. La exaltación eucarística se desarrolla en el cielo en torno a la custodia-sol rodeada con pequeños ángeles portadores de las espigas de trigo y los racimos de uvas, símbolos del cuerpo y la sangre de Cristo que se transustancia en la celebración del sacramento. Son quizá, junto con los ángeles de la mitad inferior, las figuras más características del repertorio de Tapia y las que se encuentran en mejor estado de conservación.

Queda en último lugar una pintura que ha sido identificada como el *Niño Jesús triunfante sobre la muerte* (Sevilla, colección particular) y considerada obra anónima madrileña del segundo cuarto del siglo XVIII¹²⁰ (Fig. 23). Se trata de un bella alegoría de la salvación en la que el Niño Jesús coronado de espinas abraza la cruz y asume doliente el destino de su encarnación. La escena transcurre en una paisaje crepuscular poblado de zarzas espinosas con los emblemas de la pasión en el ángulo inferior izquierdo, algunos representados en escala reducida o, en todo caso, proporcionada a la edad del niño y al tamaño de la cruz, como la lanza, la escalera o la caña con la esponja; y otros a un tamaño mayor: dados, herramientas y clavos, rótulo o aguamanil. En el cielo anubarrado y dorado flotan las característica cabezas de querubines, de semblante doliente como el del mismo Jesús. Son de la ligereza y transparencia a la que Tapia nos tiene acostumbrados, realizados mayor tamaño, de modo que se aprecia mejor lo certero de las pinceladas y la ausencia de dibujo. La composición introduce una luz celestial que incide sobre el rostro del Niño Jesús y va perdiendo intensidad hacia los bordes de la tela en los que los cielos azulados se emborronan con los rojizos de la imprimación.

No se ha descubierto ninguna referencia directa acerca de una pintura de *Nuestra Señora de la Estrella de Enciso* (Enciso, La Rioja, parroquia de Santa María de la Estrella) (Fig. 24). Se trata de un óleo sobre lienzo¹²¹ del tercer cuarto del siglo XVIII que presenta un extraordinario marco de talla rococó ornamentado con símbolos de las letanías, del corazón de María y grilletes de esclavitud. Formalmente evoca obras de la pintura madrileña de mediados del siglo XVIII, pero su colorido general rojizo, el modelo humano de los ángeles y la figura de la Virgen permiten atribuirle sin dificultad a Isidoro de Tapia. Sin duda alguna, es la más bella representación de la Virgen del Estrella que conozco y excede el concepto de “verdadero retrato” o representación fidedigna de la imagen devocional, una importante escultura de comienzos del XVI con resabio gótico, que preside el altar mayor de la parroquia de la que es titular. A partir del siglo XVII la Virgen de la Estrella gozó de cierta popularidad, gracias a unas milagrosos apariciones ocurridas entre 1639 y 1640 que fueron analizadas por la Inquisición en 1641¹²². A la difusión de su aspecto contribuyeron el grabado de Ana Heylan, realizado en Granada hacia 1646-1647¹²³, a partir de cuyas estampas se hicieron algunas pinturas, y el que Juan Bernabé Palomino abrió en Madrid hacia 1760-1761, cuyas estampas resultantes guardan alguna relación con la pintura de Tapia¹²⁴. No obstante, la pintura de Tapia presenta un notable enriquecimiento de la iconografía de la Virgen de la Estrella, en

la que la última palabra la tendría, sin duda, el donante Manuel Lázaro, de apellido bien enraizado en Enciso. La imagen sedente de la Virgen se representa a lo vivo, rodeada de la gloria y entronizada sobre una peana plateada de gallones; va coronada y sobre su cabeza luce la brillante estrella que es su símbolo. Lleva sobre su regazo al Niño Jesús que sujeta en su mano un pajarillo (¿paloma?) blanco, el otro símbolo diferenciador que la estatua gótica prácticamente ha perdido. Hasta aquí todo responde a la iconografía tradicional. Sin embargo, la novedad se presenta a los pies de la imagen, en la figura del esclavo orante con grilletes en pies y manos y en la figura durmiente sobre un arcón en el que se lee la dedicatoria del devoto donante: “*Ego Emman^l Lazarus / Humiliter promus. / Respicio Stellam. / fidenter que voco Mariam*”. No sabemos a qué puede deberse esta interpretación, sin duda querida por el donante y ejecutada en Madrid lejos del ambiente local. Podría ser la plasmación gráfica de la leyenda de la “devolución” de la Virgen a Enciso. Era tradición a mediados del siglo XVII que en tiempo de la invasión musulmana y del rey don Rodrigo se retiraron muchas reliquias e imágenes de Castilla para guardarlas en lugar seguro y que la Virgen de la Estrella se instaló en la Virgen del Camino de León. A petición de un capitán de Enciso que servía a los reyes de León y en agradecimiento de sus servicios, los reyes le concedieron la imagen para llevarla a su villa y la envió “*con unos esclavos y criados suyos*”. Al intentarles robar la imagen en el viaje, los criados decidieron caminar de noche y fueron guiados por una estrella luminosa¹²⁵.

Sería éste y otros milagros los que se deseaba ver recogidos en un libro del que hubo proyecto. Hacia 1647 los de Enciso encargaron una serie de “retratos” de la Virgen de la Estrella para la duquesa de Nájera, el conde de Aguilar, don José González, del consejo de Castilla y mano derecha del conde duque de Olivares, y para Antonio de León, relator del Consejo de Indias, a quien se le daba la pintura por el trabajo que tendría en “*componer el libro de la Birjen*”, lo que sin duda ha de entenderse como el encargo de redactar un libro¹²⁶. Pinturas de la imagen en un estado primitivo cercano al que muestra la estampa de Ana Heylan, cuya apariencia es quizá demasiado efusiva y con la cabeza inclinada, se han conservado en el monasterio de San Millán de la Cogolla y alguna ha pasado por alguna subasta madrileña. No conocemos interpretaciones de la estampa de Juan Bernabé Palomino, de la que se conserva la plancha (Logroño, Archivo Diocesano de Calahorra) y alguna estampa testimonial. La interpretación pictórica de Isidoro de Tapia pertenece a este mismo ambiente madrileño, aunque la supera en viveza y complejidad iconográfica.



Fig. 16. Tapia. Inmaculada Concepción "Lázaro". Paradero desconocido.



Fig. 17. Tapia. Inmaculada Concepción. ¿Bilbao?, colección particular.



Fig. 18. Tapia. Inmaculada Concepción. Paradero desconocido.



Fig. 19. Tapia. Inmaculada Concepción, esposa y reina del cielo. Madrid, colección particular.



Fig. 20. Tapia. La educación de la Virgen. Madrid, colección particular.

Conclusión

Creo que se habrá podido comprobar a lo largo del texto la marcada personalidad de Isidoro de Tapia como pintor y la coherencia estilística que presenta su obra firmada y no firmada, reunida por primera vez en este catálogo de unas veintiocho obras. Lamentablemente, no contamos con obras fechadas para poder guiarnos a la hora de establecer una cronología de su producción. De los datos que poseemos se deduce que su obra se desarrolló en dos periodos: uno, valenciano, sobre el que solo contamos con los datos proporcionados por Orellana; y otro, madrileño, que se inicia a partir de 1743 con su establecimiento en Madrid y presenta fases de aprendizaje y de promoción en la Academia de San Fernando, de las que conocemos fechas sin obras y alguna obra sin fecha precisa. La producción de Tapia se desarrolló de modo continuado entre los años 1743 y

1771, compaginando las composiciones de temática religiosa con la pintura de carruajes en las Reales Caballerizas hasta 1771. Estos veintiocho años de actividad, que podrán ampliarse hasta 1777 cuando haya más certeza sobre la aseveración de Orellana en relación con el viaje de ida y vuelta del pintor a Portugal, permiten ver que Tapia creó unos modelos personales que repitió y varió con frecuencia, que pinto obras devocionales con estilo bien personal, esmerándose excepcionalmente en algunas ocasiones, como es evidente en la gran *Inmaculada Concepción "Lázaro"*, donde no hay duda de que los modelos humanos son los habituales suyos, plasmados con un limpio y resplandeciente colorido dorado, y con un dibujo de gran corrección que esclarecen cualquier duda ante las interesadas atribuciones a Luis Paret. Las claves de una evolución y del establecimiento de una secuencia cronológica de la obra de Tapia será tarea futura.

NOTAS

- ¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación HAR2009-11687: "Prestigio y poder. Los usos artísticos en España durante la Edad Moderna", del Ministerio de Ciencia e Innovación.
- ² Marcos Antonio de ORELLANA. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos...* Edición preparada por Xavier de Salas. Madrid, 1930, p. 376.
- ³ BARÓN DE ALCAHALÍ (José RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, barón de Alcahalí y de Mosquera), *Diccionario biográfico de artistas valencianos* Valencia, 1897, p. 314.
- ⁴ Archivo Histórico de Protocolos. Madrid (en adelante AHP Madrid), protocolo 18.848, ante José Sánchez Pitarro, años 1765-1766, sin foliar. Testamento, tasaciones y particiones de Gabriel Puig, año 1764. Agradezco la información a Juan Luis Blanco Mozo.
- ⁵ No ha sido posible consultar los libros de bautismos de la parroquia de San Esteban de Valencia, parroquia muy solicitada para el rito de este sacramento por conservarse en ella la pila bautismal en la que, según la tradición, fue bautizado San Vicente Ferrer.
- ⁶ AHP Madrid, protocolo 18.596, ante Juan Cossio Mogrobojo, fol. 391-391v°.
- ⁷ Víctor MARCO GARCÍA, "La pintura valenciana entre 1667 y 1768. Luces y sombras de la pintura valenciana del Barroco", en *La gloria del Barroco*. Cat. exp., Valencia, 2009-10. Comisarios Felipe V. Garín Llompert y Vicente Pons Alors; pp. 65-91, especialmente pp. 85-86.
- ⁸ ORELLANA. *op. cit.*, edic. 1930, pp. 376.
- ⁹ Óleos sobre lienzo. Miden 230 x 253 centímetros. Véase el texto de Luis ARCINIEGA GARCÍA en *La gloria del Barroco*, Cat. exp. Valencia, 2009-2010, p. 270.
- ¹⁰ ORELLANA. *op. cit.*, edic. 1930, p. 422.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 422.
- ¹² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF), Junta Preparatoria, *Lista de los discípulos de las artes de pintura y escultura examinados, aprobados y recibidos...* (sig. Le-1-1-2-33). Muchos de los documentos de la Academia que se citan para reconstruir la vida de Tapia son conocidos y han sido utilizados en varias ocasiones para fines diversos. Es el caso de esta lista de la que existen varias copias y emplea Claude BEDAT. *La*

- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 62 y nota 79. Los pintores concurrentes y su puesto fueron: Luis Meléndez (1º), Luis González Velázquez (4º), Manuel de Chozas (7º), Ignacio de Llamas Chacón (9º), Juan Moreno Sánchez (11º) e Isidoro Tapia (12º). Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ, *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1752*. Madrid, 2007, núms. 187, 188 y 189. ARABASF, Junta Preparatoria, *...lista de los doce discípulos...* (sig. Le-1-1-2-33, Le-1-1-2-35 y Le-1-1-2-36).
- ¹³ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo v, p. 1.
- ¹⁴ José CAVEDA, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días, por el Excmo. S. D. José Caveda, Consiliario de dicha Academia*. Tomo I. Madrid, 1867, p. 69.
- ¹⁵ *Siglo XVIII. El arte de una época*. Cat. exp. Vitoria, Fundación Caja Vital/Vital Kutxa Fundazioa, abril-mayo 2003, p. 51. Probablemente los textos fueron redactados por José Manuel Arnaiz.
- ¹⁶ Enrique LAFUENTE FERRARI, "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la Pintura", en *Archivo Español de Arte*, 1944, p. 100. Los otros pintores fueron: Luis González Velázquez, Juan Bonaventura, Nicolás Valeta, José Hierro, José Rufo, Antonio Miranda, Casimiro Gil, Lorenzo Hurtado, Andrés Morales, Juan Colomba (o Juan Bautista Colombat), Francisco Díaz, Santiago Canto, Alejandro González Velázquez, Antonio Reinoso, Miguel Delgado, Diego Galeano y Juan Díaz.
- ¹⁷ AHP Madrid, protocolo 18.596, ante Juan Cossio Mogrobojo, fols. 394-394v° y 392-393v°.
- ¹⁸ ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos ...que afectan a la fundación y desarrollo de la Junta Preparatoria y posterior Academia de pintura, escultura y arquitectura entre los años 1744 y 1760* (sig. Le-1-3-31-2), junta de 1º de octubre de 1744.

- ¹⁹ *Ibidem* junta de 12 de noviembre de 1744.
- ²⁰ *Ibidem*, junta de 28 de enero de 1745.
- ²¹ *Ibidem*, *Relación de lo executado y acordado en las dos Juntas Preparatorias... 18 de febrero y 18 de marzo de 1745*.
- ²² BEDAT. *op. cit.*, 1989, p. 62 y nota 79. NAVARRETE MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2007, núm. 187, 188 y 189.
- ²³ ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos...* (sig. Le-1-3-31-2), junta de 18 de marzo.
- ²⁴ ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos...* (sig. Le-1-3-31-2), junta de 16 de diciembre de 1745. También *Relación de lo acordado en la Junta Preparatoria del 16 de diciembre de 1745* (sig. Le-1-1-263).
- ²⁵ ARABASF, Junta Preparatoria, *Apuntes sueltos sobre la Junta.. 30 de diciembre de 1745* (sig. Le-1-1-2-66).
- ²⁶ *Ibidem*, sig. Le-1-3-5-1 y Le-1-3-5-2.
- ²⁷ *Ibidem*, sig. Le-1-2-5-3.
- ²⁸ José Luis PANO GRACIA (coordinador), Arturo ANSÓN NAVARRO, Luis ROY SINUSÍA, *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*. Cat. exp. Ejea de los Caballeros, 28 de agosto - 27 de septiembre de 2009. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2009.
- ²⁹ Francisco Casanova aparece incorporado solo por el apellido en la hoja de quienes habían superado la prueba de repente. Alejandro González Velázquez vino recomendado por el rey, según escrito del marqués de Villarias a Juan Domingo Olivieri (ARABASF, Junta Preparatoria, *Traslado del Viceprotectora... Olivieri... (sobre) Alejandro González Velázquez* (sig. Le-1-3-5-5) . *Ibidem...* sobre Alejandro González Velázquez (sig. Le-1-3-5-6), fechados el 25 y 26 de febrero de 1746).
- ³⁰ ARABASF, Junta Preparatoria, *Informe de Juan Moreno Sánchez sobre la situación en la que se encuentran los ejercicios para la oposición de... Roma* (sig. Le-1-3-5-7). Un resumen de las contingencias en la *Relación de lo acordado y ejecutado en las Juntas Preparatorias... celebradas el día 30 de diciembre (de 1745)... y los días 3 y 10 de febrero, y 28 de abril del presente de 1746* (sig. Le-1-3-5-10). También en la copia sig. Le-1-3-31-2.
- ³¹ El documento del 14 de abril de 1746 lo reproduce en facsímil José Manuel ARNAIZ, *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de Su Majestad, 1723-1792*. Madrid, Ediciones Antiquaria, 1999, p. 203. Complementario de este documento es el nº 8, de 2 de mayo de 1746 (pp. 204-207) en el que el marqués de Villarias expone cómo, junto a criterios estéticos a la hora de conceder los premios, también se tenían en cuenta otros como ser joven o no estar casado, que parecen haber pesado en la retirada de algunos de los concursantes.
- ³² ARABASF, Junta Preparatoria, *Relación de lo acordado y ejecutado en las Juntas Preparatorias... celebradas el día 30 de diciembre (de 1745)... y los días 3 y 10 de febrero, y 28 de abril del presente de 1746* (sig. Le-1-3-5-10).
- ³³ ARABASF, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, etc.*Juntas (sig. 3-81): junta de 10 de mayo de 1753, fol. 7.
- ³⁴ *Ibidem*, fol. 10 y 11.
- ³⁵ *Ibidem*, fol. 12v.
- ³⁶ Isabel AZCÁRATE LUXÁN, Victoria DURÁN OJEA, M^a Pilar FERNÁNDEZ AGUDO, Elena RIVERA NAVARRO, M^a Ángeles SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ. *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 28. ARABASF, Juntas, actas, sig. 81/3: junta de 23 de diciembre, fol. 14.
- ³⁷ ARABASF, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, etc.*Juntas (sig. 3-81): junta de 4 de abril de 1754, fol. 19v^o.
- ³⁸ *Ibidem*, fol. 37.
- ³⁹ *Ibidem*, fol. 39v^o.
- ⁴⁰ *Ibidem*, fol. 40v^o.
- ⁴¹ *Ibidem*, fol. 46.
- ⁴² ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos ...* (sig. Le-1-3-31-2), 10 de abril de 1758: *Método que observa la Academia de San Fernando en la creación de Académicos de Mérito*.
- ⁴³ *Ibidem*, *Libro de actas de juntas particulares* (sig. 3-121): junta de 18 de octubre de 1759, f. 73v^o-76.
- ⁴⁴ *Ibidem*, junta de 8 de noviembre 1759, f. 76-77.
- ⁴⁵ *Ibidem*, junta de 11 de abril de 1760, f. 94.
- ⁴⁶ *Ibidem*, junta de 19 de agosto de 1760, f. 102v^o-104.
- ⁴⁷ *Ibidem*, junta de 15 de septiembre de 1760, f. 104-105. El incidente, con alguna detención y sin hacer demasiadas menciones a Tapia, en Claude BEDAT, *El escultor Felipe de Castro, en Cuadernos de Estudios Gallegos*. Anejo xx. Santiago de Compostela, 1971, pp. 18-21 y extractos de las actas de la Academia en pp. 116-117.
- ⁴⁸ ARABASF, *Libro de actas de juntas ordinarias, generales, etc...* (sig. 3-82): junta del 28 de octubre de 1760, fol. 99v^o-100.
- ⁴⁹ *Ibidem*, junta de 20 de diciembre de 1761, fol. 129-129v.
- ⁵⁰ ARABASF, *Libro de actas de juntas particulares...* (sig. 3-121): junta de 17 de mayo de 1764, f. 180v-181.
- ⁵¹ *Ibidem*, f. 181v^o. Si bien la solicitud de Tapia no fue resuelta, sí lo sería la de Antón Rafael Mengs a favor de Francisco Bayeu, quien completaba la terna junto con Carlos Casanova, (*Ibidem*, junta de 11 de diciembre de 1764, f. 190-190v^o).
- ⁵² ARABASF, *Libro de actas de juntas ordinarias, generales, etc...* (sig. 3-82): junta del 13 de enero de 1765, fol. 279-280. Véase también el catálogo de la exposición *Siglo XVIII. El arte de una época*, Vitoria 2003, p. 51, donde se exponen abreviadamente los datos desde el punto de vista de Tapia.
- ⁵³ Asiste a todas las juntas de 1756, 1757, 1758 y 1759 (que interrumpe en la del 14 de octubre). Tras el intervalo 1759-1762, asistió a las de 1763 (salvo la del 30 de junio), 1764, no a las de 1765 y 1766 (salvo la del 3 de agosto) y tampoco a las de los años 1767-1777, suponiendo que todavía viviera en este último año.
- ⁵⁴ ARABASF, *Libro de actas de juntas ordinarias, generales, etc...* (sig. 3-83): junta de 1^o de febrero de 1763 (fol. 161v^o); junta de 21 de junio de 1763 (fol. 178v^o), de 22 de junio (fol. 183v^o), de 23 de junio (fol. 187v^o) y de 30 de junio (fol. 192). En 1764, asistió a la junta general (fol. 240v^o). En 1766, asistió a la junta pública de distribución de premios del 3 de agosto (fol. 383v^o). A partir de entonces no vuelve a comparecer.
- ⁵⁵ Sobre Pedro de Peralta, véase la reciente síntesis de Andrés SÁNCHEZ LÓPEZ, *La pintura de bodegones y floreros en la España del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 273-280.
- ⁵⁶ Archivo del Palacio Real. Madrid (APR. Madrid). Expedientes personales, caja 3049/15.
- ⁵⁷ Teresa JIMÉNEZ PRIEGO. "Artistas de las Reales Caballerizas", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX (1982), pp. 125-150, especialmente pp. 132-133 y 143 sobre Santiago Fernández y Peñalosa.
- ⁵⁸ ORELLANA, *op. cit.*, p. 422.
- ⁵⁹ José Luis BARRIO MOYA, "La librería del abogado riojano Don Prudencio Antonio de Palacios, Consejero de Indias, durante los reinados de Felipe V y Fernando VI", en *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, nº 22 (1990), pp. 373-404, señala que fue el día 12, fecha en realidad de la apertura del expediente de inventario y tasación de los bienes a partir de un testamento que había sido redactado mucho antes, el 11 de mayo de 1747. La testamentaría y tasaciones están en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo 17.805, sin foliar. Está recogido en la obra de Marcus B. BURKE y Peter CHERRY. *Spanish Inventories 1. Collections of paintings in Madrid, 1601-1755. Part. 2. (Documents for the History of Collecting)*. Ann Arbor, Michigan, The J. Paul Getty Trust, 1997, p. 1631. Sobre la obra de Palacios, véase el libro de Beatriz BERNAL LÓPEZ, *Prudencio Antonio de Palacios. Notas a la Recopilación de Leyes de Indias. Estudio, Edición e Índices*, México, UNAM, 1979.
- ⁶⁰ Suponiendo que la calle de la Montera perteneciera a la parroquia de San Luis hay que señalar que su archivo fue uno de los primeros que ardió y desapareció en el transcurso de la Guerra Civil.
- ⁶¹ AHP. Madrid. Protocolo 18.848, ante José Sánchez Pitarro, años 1765-1766, sin foliar. Testamento, tasaciones y particiones de Gabriel Puig, año 1764.



Fig. 21. Tapia. *La Divina Pastora*. Madrid, colección particular.



Fig. 22. Tapia. *Exaltación de la Eucaristía*. Madrid, colección particular.



Fig. 23. Tapia. *Niño Jesús triunfante sobre la muerte*. Sevilla, colección particular.



Fig. 24. Tapia. *Nuestra Señora de la Estrella de Enciso*. Enciso, La Rioja, parroquia de Santa María de la Estrella.

- ⁶² Óleo sobre lienzo, 62 x 53 cm. Firmado en el filo de la espada: "YSDº TAPIA". Puesto a la venta en Subastas Segre el 27 de octubre de 2009.
- ⁶³ Óleo sobre lienzo, 82 x 62 cm. Firmado en el filo de la espada: "TAPIA". Vendido en Alcalá Subastas de Madrid, en mayo de 2010.
- ⁶⁴ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Madrid, 1964, nº 324, Óleo sobre lienzo, 152 x 126 cm. Lo reproduce con interrogante ARNAIZ, *op. cit.*, 1999, p. 15, ilustración 3.
- ⁶⁵ Benito NAVARRETE PRIETO, "Don Félix Lorente, pintor valenciano (1712-1787)", en *Goya, Revista de Arte*, nº 274 (2000), pp. 27-34.
- ⁶⁶ Óleos sobre lienzo. Miden 230 x 253 cm.
- ⁶⁷ Elías TORMO, *Levante*, Valencia, 1923, p. 138.
- ⁶⁸ ARCINIEGA GARCÍA, en *La gloria del Barroco*, Cat. exp. Valencia, 2009, p. 270.
- ⁶⁹ Carmen RODRIGO ZARZOSA, "El Santísimo Cristo del Rescate de Valencia", en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas Coord. Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA. San Lorenzo de El Escorial, 2010, pp. 341-354. Carmen RODRIGO ZARZOSA, "El Santísimo Cristo del Rescate y su procesión delante del Palacio Real", en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 91, 2010, pp. 121-136. En crónica de periódico, citando fuentes de la fundación La luz de las imágenes, se dan como obras pintadas por Felipe Lorente e Isidoro de Tapia. Véase Hortensia GARCÍA VALENCIA, "El lienzo de los Cuadra Oliag descubre una parte desconocida del Palacio del Real", en *Levante-emv.com*, viernes 21 de marzo de 2010. Consultado en <<http://www.levante-emv.com/2010/05/21/lienzo-cuadra-oliag-descubre-parte-desconocida...>>, [Consultado el 17 de mayo de 2011].
- ⁷⁰ Óleo sobre lienzo, 152 x 126 cm. ARNAIZ, *Antonio González Velázquez...*, 1999, p. 15, ilustración 3.
- ⁷¹ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, 1800, v, p. 1.
- ⁷² *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando este año de 1819*. Madrid, 1919, p. 47, nº 28. Con anterioridad se incluyó "El Sacrificio de Isaac por Dn Isidoro Tapia" (2 varas escasas de alto por 1,5 varas de ancho, con marco dorado) con el nº 236 en la *Noticia de Pinturas que posee la R(ea)l Academia de S(a)n Fernando según el orden de su numeración*.
- ⁷³ CAVEDA, *op. cit.*, 1867, p. 69.
- ⁷⁴ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Madrid, 1964, nº 324.
- ⁷⁵ ARNAIZ, *Antonio González Velázquez...*, 1999, p. 15, ilustración 3.
- ⁷⁶ Los 112 x 83 cm. que mide el lienzo de González Velázquez se acercan más a las medidas fijadas de vara y media de alto por vara y seis dedos de ancho, es decir unos 124 x 93 cm. que los 152 x 126 cm. que mide el lienzo de Tapia.
- ⁷⁷ ARABASF, Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, etc... (sig. 3-81): junta de 11 de julio de 1755, fol. 39vº.
- ⁷⁸ *Ibidem*, junta de 22 de octubre de 1755, fol. 40vº.
- ⁷⁹ ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos* (sig. Le-1-3-31-2): 10 de abril de 1758: *Método que observa la Academia de San Fernando en la creación de Académicos de Mérito*.
- ⁸⁰ Óleo sobre lienzo, 62 x 53 cm. Firmado en el filo de la espada: "YSDº TAPIA". Se mostró en Vitoria, en la exposición *Siglo XVIII. El arte de una época*. Posteriormente, fue puesto a la venta en Subastas Segre de Madrid (3 noviembre 2009. Lote 27, p. 12) como obra de Isidoro Tapia.
- ⁸¹ Óleo sobre lienzo, 82 x 62 cm. Firmado en el filo de la espada: "TAPIA". Fue del anticuario E. Díaz Monsalve. Vendido en Alcalá Subastas de Madrid en mayo de 2010.
- ⁸² Óleos sobre lienzo. Las medidas que constan para los lienzos del Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza son 52 x 41 cm. Para los de colección particular de Madrid, 52,2 x 41 cm. Los lienzos del Museo Colección Carmen Thyssen fueron adquiridos en venta pública en Habana Subastas de Madrid (abril de 2000, lotes 40 a 43), donde se vendieron con atribución a Jerónimo Antonio Ezquerro (1660-1733), proporcionada por Ángel Aterido. Figuraron en la exposición *De van Dyck a Goya, Maestros antiguos de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, celebrada en Castellón, Museo de Bellas Artes, del 19 septiembre al 18 de noviembre de 2001 (Generalitat Valenciana, 2001), números 3, 4, 5 y 6, págs. 38-47, con textos de Trinidad de Antonio, que mantuvo la atribución a Ezquerro. Los lienzos del segundo grupo llevan en el reverso una etiqueta de papel encolado de mediados del siglo XIX, que es la fecha en la que probablemente fueron forrados y enmarcados, y en la que se lee "Brun. Restaurador". Se trata de Isidoro Brun (1819-1895), importante personaje de los medios artísticos madrileños del siglo XIX, restaurador, coleccionista, intermediario y comerciante de arte. Para Brun véase Nicholas TURNER, "Isidoro Brun, Pedro Fernández Durán, and the Formation of the Prado's Collection of Old Master Drawings", en N. TURNER y J. M. MATILLA (colección), *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from the Prado*, Alexandria, Virginia, Art Services International, 2008, pp. 23-28. Como restaurador se formó en la Escuela y sala de Restauración del Prado y consta que entre 1851 y 1862 realizó varias restauraciones de pintura, entre ellas algunas de obras de Goya, para los duques de Osuna (Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza. Toledo. Osuna, CT. 515, D.26). Como coleccionista, de él procede una buena parte de los dibujos legados por Pedro Fernández Durán al Museo del Prado. Es probable que los de una y otra colección tengan el mismo origen que con seguridad sólo se puede remontar al siglo XIX y XX cuando desde la colección del conde de Adanero pasaron a la de sus descendientes los marqueses de Castro Serna.
- ⁸³ AHP Madrid, protocolo 19.217, ante José Antonio Gaviria, años 1787-1788, f. 527vº. La descripción dice: "Una pintura de Nuestra Señora de la Concepción original de Isidoro de Tapia con marco dorado y tarjetas bien tratado en 400 reales". Agradezco a Juan Luis Blanco Mozo la noticia de las cartas de dote matrimonial de Manuel Santos Alcalde, maestro estampero, natural de la villa de Cubas, y doña Ana Asenja, en la que aparecen los "enseres y pertrechos de estampar láminas de cobre", hasta siete prensas y numerosas estampas y libros.
- ⁸⁴ Óleo sobre lienzo, 194 x 135 cm. Visto y fotografiado entre julio de 1999 en Antigüedades Antonio Ramírez, de Madrid, entonces en la calle Lavapiés 40. Se nos informó que procedía de los herederos de Silverio Gómez de Cifuentes, médico militar que ejercía en Oviedo por el año 1873.
- ⁸⁵ Vista en Feriarte, Madrid, el 22 de noviembre de 1999, presentada por Luis Romero. Se trata de un óleo sobre lienzo grande, cercano a los dos metros de altura, según se puede deducir de la relación entre el ancho del marco y los muebles del montaje en la mala fotografía que entonces hice.
- ⁸⁶ Vista en noviembre de 1999 en visita a la zona museística del convento, donde me proporcionaron los datos de la procedencia. Ni fotografiada, ni medida, pero grande, de unos 165 x 110 cm.
- ⁸⁷ Óleo sobre lienzo. Sin medir, pero grande, de alrededor de 160 x 110 cm.
- ⁸⁸ José LANDA BRAVO y Pedro FRANCISCO GARCÍA GUTIÉRREZ, "Dos bocetos de Lucas Jordán y una Inmaculada de Pereda", en *Archivo Español de Arte*, LVI, nº 244, 1988, pp. 444-447. Los autores no proporcionan medidas.
- ⁸⁹ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Colección Forum Filatélico. Pintura Antigua Española y Flamenca de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2002, pp. 64-65.
- ⁹⁰ LANDA BRAVO y GARCÍA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 445.
- ⁹¹ Ansorena Subastas de Madrid, abril de 1985. Óleo sobre lienzo, 165 x 118 cm. Reentelado, con marco del siglo XIX y cartela a nombre de Antonio de Pereda. De nuevo volvió a la subasta de los días 7, 8 y 9 de mayo de 1985, lote 80. No ha sido posible localizarla y la fotografía a cuarto de página y en blanco y negro del catálogo es de poca calidad.
- ⁹² Aunque tengo buena fotografía de estudio, ignoro su paradero.

- ⁹³ Óleo sobre lienzo, 103 x 84 cm. Puesto a la venta por la Sala Retiro, de Madrid, en la subasta de los días 8, 9 y 10 de junio de 2010, lote 558.
- ⁹⁴ Rosa M^a PERALES PIQUERES, *Juan de Espinal*. Sevilla, 1981, pp. 100-101, lámina XVI.
- ⁹⁵ Óleo sobre lienzo, 210 x 158 cm.
- ⁹⁶ J. LACOSTE. *Referencias fotográficas de las obras de arte en España. Pintura I. Colección Lázaro*. Madrid, 1913, n^o 11.184, reproducida.
- ⁹⁷ Elías TORMO, "La Inmaculada y el Arte Español", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, 1914, pp. 214-215, dando las medidas del catálogo de Lacoste, esto es, 2,10 x 1,57 cm.
- ⁹⁸ Juan Antonio GAYA NUÑO, "Luis Paret y Alcázar", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVI, 1952, pp. 87-153 y cuarenta figuras, especialmente la pp. 112 y 141, catálogo n^o 17, y figura 7.
- ⁹⁹ Osiris DELGADO, *Paret y Alcázar*. Madrid, 1957, catálogo, n^o 73, p. 255, fig. 85.
- ¹⁰⁰ Nada sobre ella se dice en el catálogo de la exposición *Luis Paret y Alcázar, 1646-1799*. Comisarios Karmen OXTAGABIA y Javier GONZÁLEZ DE DURANA. Bilbao, 1991.
- ¹⁰¹ En *Galería Antiquaria*, n^o 95, 1992, p. 79.
- ¹⁰² "Pequeño Museo temporal. Pinturas clásicas de grandes firmas", en *Galería Antiquaria*, n^o 96, 1992, pp. 62-63.
- ¹⁰³ Subastas Durán, de Madrid, subasta n^o 285, del 21, 22 y 23 de febrero de 1994, lote 75. Portada de catálogo y reproducción interior.
- ¹⁰⁴ Por ejemplo en la monografía de José Luis MORALES Y MARÍN, *Luis Paret. Vida y Obra*. Zaragoza, 1997.
- ¹⁰⁵ MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1997, p. 154, n^o 79. Óleo sobre lienzo, 168 x 105 cm. Puesta a la venta como obra de Luis Paret y Alcázar en la sala de subastas Castellana 150, de Madrid, en febrero de 1998. Probablemente es la misma que se expuso en la Bial de Anticuarios de Madrid del año 1992 (véase *Galería Antiquaria*).
- ¹⁰⁶ Instituto del Patrimonio Cultural de España (ICPE), Fototeca, Archivo Moreno, n^o 19.538 (número antiguo). Se hizo constar entonces que pertenecía a M^a del Pilar Remal.
- ¹⁰⁷ Óleo sobre lienzo, 204 x 162,5 cm. Puesto a la venta en Subastas Gran Vía de Bilbao, 9 y 10 de mayo de 2007, lote 138, pp. 138-139. Certificada por José Manuel Arnaiz.
- ¹⁰⁸ *Corrado Giaquinto y España*, Cat. exp. Director Científico Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, Palacio Real, 5 abril- 25 junio 2006, pp. 157 y ss.
- ¹⁰⁹ Óleo sobre lienzo, 157,5 x 116 cm. Puesto a la venta en Sala Retiro, de Madrid, en dos ocasiones: primero, los días 12 y 13 de junio de 2002, lote 315; y después en junio de 2002, lote 609. La obra volvió a ofrecerse en la subasta de Fernando Durán, de Madrid, en abril de 2004, lote 302, y en diciembre de 2004, lote 326, publicitándose poco antes en la revista *Galería Antiquaria*, 2004, n^o 236, p. 112.
- ¹¹⁰ Óleo sobre lienzo, 82,5x56,5 cm. Agradezco a Elisa D'Ors, de Alcalá Subastas, que me pusiera en conocimiento de esta pintura. Con el texto en pruebas, la Sala Retiro de Madrid pone en subasta los días 13 y 14 de diciembre de 2011 una *Inmaculada Concepción* (lote 485, óleo sobre lienzo, 78 x 57 cm), de composición cercana a ésta, tanto por la verticalidad como por el detalle iconográfico del cetro real unido a la vara de azucenas. Se dice obra madrileña del siglo XVIII, pero la clasificación no me parece convincente.
- ¹¹¹ Óleo sobre lienzo. De tamaño pequeño. A pesar de haberla fotografiado y revelado el negativo en blanco y negro, lo que me retrotrae a mi actividad fotográfica anterior a 1987, no recuerdo donde se encontraba la pintura, aunque probablemente estuviera en alguna iglesia o convento de clausura de Madrid.
- ¹¹² Oleo/lienzo. 84,5 x 106 cm. Puesto a la venta en Ansorena de Madrid, el 28 de febrero de 2006, lote 354, como anónimo español del siglo XVIII. Subastado de nuevo en Alcalá Subastas, 21 y 22 junio de 2006, lote 110, como obra de Isidoro de Tapia.
- ¹¹³ Óleo sobre lienzo, 124,5 x 103 cm.
- ¹¹⁴ Fernando QUILES, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Sevilla, 2005, pp. 41-42, 51-53, 60, 66-67, 69, 74, láminas 11 y 15. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Cat. exp., Museo de Bellas Artes de Sevilla, 20 de septiembre - 19 de noviembre, 2006. Textos de Fernando Quiles e Ignacio Cano Rivero, p. 20 y catálogo números 4, 17, 22, 29.
- ¹¹⁵ Fernando QUILES GARCÍA; Ignacio CANO RIVERO, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid, 2006.
- ¹¹⁶ De las dos se conservan estampas de distintos años. Una del convento de San Gil fue grabada por Nemesio López Saavedra en 1781. Otras de San Antonio del Prado fue realizada por Jacinto Brandi de 1819 sobre dibujo de Antonio Rodríguez.
- ¹¹⁷ A. RODRÍGUEZ-MOÑINO y Eileen A. LORD, "Juan Antonio Salvador Carmona. Grabador del siglo XVIII (1740-1805)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVI, 1952, pp. 47-86, más láminas. en *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1981, p. 62, n^o 77.
- ¹¹⁸ *Ibidem*, p. 68, catálogo n^o 17; pp. 63 y 80, catálogo n^o 141; y p. 79, catálogo n^o 134. En la Biblioteca Nacional de Madrid existen las estampas del Buen Pastor (n^o inv. 13.181) y de la Divina Pastora (n^o inv. 13.180), además de conservarse la plancha de ésta última en la Calcografía Nacional. Salvador Carmona realizó otras estampas de la Divina Pastora para las MM. Capuchinas de Navas del Rey, siguiendo la escultura que su hermano Luis Salvador Carmona había regalado a dicho convento, y para los Capuchinos de La Habana y de Toro.
- ¹¹⁹ Óleo sobre lienzo, ovalado, 96 x 75,5 cm. Puesto en subasta en Sala Retiro, de Madrid, los días 24 y 25 de mayo de 1999, lote 55, como obra de escuela española del siglo XVIII y "estilísticamente cercano a Lucas Jordán".
- ¹²⁰ Enrique VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 2002, p. 71 y 73, lám. 41.
- ¹²¹ Inaccesible. Mide aproximadamente 110 x 80 cm.
- ¹²² M^a Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, "La Virgen de la estrella de Enciso (La Rioja)", en *Berceo*, 132 (1997), pp. 57-81.
- ¹²³ Antonio MORENO GARRIDO, "El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII (1976), pp. 56-63 y 134-142.
- ¹²⁴ ÁLVAREZ CLAVIJO, *op. cit.*, 1997, pp. 67-69.
- ¹²⁵ *Ibidem*, p. 72, según el manuscrito examinado por la Inquisición en 1641.
- ¹²⁶ *Ibidem*, pp. 69-70.

El traslado de los reyes navarros a la catedral de Pamplona (1865-1866): arte y artistas para una ceremonia frustrada

José Javier Azanza López
Universidad de Navarra

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 163-182
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

En 1865 y 1866, coincidiendo con el anuncio de sendas visitas de Isabel II a Pamplona, la Diputación Provincial de Navarra intentó el traslado a la catedral de los restos de los antiguos monarcas navarros, depositados durante siglos en el monasterio de San Salvador de Leyre, al que los avatares del siglo XIX habían conducido a un estado de ruina. Con tal fin, organizó una función cívico-religiosa en la que el arte desempeñaba un papel de primer orden a la hora de crear el marco y ambiente propicios. La decoración escenográfica del espacio catedralicio, la construcción de una urna funeraria, y el levantamiento de un enlutado catafalco, constituyeron las principales manifestaciones artísticas proyectadas, para cuya ejecución las instituciones navarras se pusieron en contacto con renombrados artistas madrileños y catalanes, caso del ebanista Juan José Muñoz, de los escultores Venanci y Agapit Vallmitjana, y del pintor Antoni Caba i Casamitjana. Finalmente, la suspensión de las visitas regias, y la aprobación por parte de la Academia de San Fernando de las obras de restauración de Leyre, acabaron frustrando el plan.

PALABRAS CLAVE

Monasterio de Leyre, catedral de Pamplona, siglo XIX, antiguos reyes navarros, Isabel II, Juan José Muñoz, Venanci y Agapit Vallmitjana, Antoni Caba.

ABSTRACT

In 1865 and 1866, coinciding with the announcement of the visits of Queen Elizabeth II to Pamplona, the Provincial Government of Navarre tried to move to the Cathedral the mortal remains of the ancient Navarrese monarchs, buried for centuries in the Monastery of San Salvador of Leyre, to which the vicissitudes of the nineteenth Century had led to a state of ruin. With this purpose in mind, the Provincial Government organized a civil-religious function, in which art played a fundamental role in creating the conducive atmosphere. The scenic decoration of the Cathedral, the construction of a funerary urn, and the erection of a catafalque in mourning clothes, were the major works of art planned, for whose execution Navarrese institutions contacted renowned artists in Madrid and Catalonia, including the cabinetmaker Juan José Muñoz, the sculptors Venanci and Agapit Vallmitjana, and the painter Antoni Caba i Casamitjana. Finally, the suspension of royal visits, and the approval by the Academy of San Fernando of the architectural restoration of Leyre, derailed the project.

KEY WORDS

Leyre Monastery, Cathedral of Pamplona, XIX Century, ancient Navarrese monarchs, Queen Elizabeth II of Spain, Juan José Muñoz, Venanci and Agapit Vallmitjana, Antoni Caba.

Contexto histórico y primeros intentos de traslado

En nuestra maniobra de aproximación al tema, podemos situar el punto de partida en Madrid, el 24 de octubre de 1844. Ese día, el vicepresidente de la Comisión Central de Monumentos, conde de Clonard, remitía una carta al presidente de la Comisión Provincial de Navarra, a través de la cual solicitaba información detallada sobre el estado de conservación de tres grandes conjuntos como eran la Colegiata de Roncesvalles y los monasterios de Irache y de San Salvador de Leyre; y pedía asimismo la elaboración de un minucioso inventario de sus riquezas y objetos artísticos, tales como lienzos y retablos, sepulcros y estatuas¹.

No pilló desprevenida el encargo a la Comisión Provincial de Navarra, por cuanto, fiel a la letra y espíritu de la Real Orden de 13 de junio del mismo año originaria de las comisiones, había dado principio desde aquel mismo instante al reconocimiento de los conventos y monasterios suprimidos que, por su mérito histórico o artístico, merecieran conservarse. El resultado de su labor investigadora fue el informe que la Comisión Provincial hizo llegar a la Central el 19 de febrero de 1845, en el que daba cuenta del estado ruinoso en que se encontraban los monasterios de Irache, Leyre y La Oliva –no alude a Roncesvalles–.

En su valoración específica del cenobio legerense, el documento, además de constatar la urgente necesidad de componer sus tejados para que las aguas no acabasen de destruirlo, significaba que carecía de cualquier utilidad pública, al encontrarse situado en un “áspero desierto”; en cuanto a su ajuar litúrgico, destacaba el retablo mayor, “de bastante mérito”, y la sillería de coro, “de trabajo exquisito”, conservándose ambos en buen estado. Pero el objeto máspreciado era, a juicio de la Comisión Provincial, el denominado “Panteón de los Reyes”, consistente en cuatro urnas de madera con filetes dorados, elevadas a cierta altura a modo de tribuna en el muro sur de la capilla mayor, sobre la puerta de la sacristía; a sus pies, en tabletas de madera, podían leerse los nombres de varios reyes de la antigua monarquía navarra cuyos restos supuestamente estaban allí depositados². La importancia concedida a las urnas queda de manifiesto en la valoración final del conjunto de los monasterios navarros: “En ninguno de ellos se reconoce mérito artístico que en concepto de la Comisión merezca llamar la atención del gobierno, excepto en el de Leyre y tan sólo por lo que respecta a las cuatro urnas referidas, que podrían trasladarse a la catedral de Pamplona”³.

El anterior juicio de la Comisión Provincial de Navarra nos pone sobre la pista del tema, por cuanto plantea por vez primera la posibilidad del traslado a la seo pamplonesa de los restos de los reyes navarros, que durante siglos habían descansado en el monasterio de Leyre⁴. Tal posibilidad vuelve a sobrevolar en junio de 1845, cuando una comisión especial visitó el monasterio

para examinar con detenimiento el estado de conservación de las cuatro urnas funerarias, de las que levantó un diseño que acompañaba al informe remitido a la Comisión Central⁵. Del esquemático croquis –reproducimos aquí no el enviado a Madrid, sino uno inédito conservado en el Archivo General de Navarra– se deduce que la parte visible de las urnas, concebidas a modo de nichos parietales, estaba formada por un frente de cuatro paños con esbeltas pirámides con bolas sobre las articulaciones verticales, presididas por una cruz central; cada urna remataba en un escudo timbrado por corona real cuyo campo carece de armas, en tanto que a los pies corría una inscripción en letras doradas sobre tablas que identificaba a los monarcas allí depositados⁶ (Fig. 1). A la vista del documento, Comisión Central y Provincial acordaron, con el fin de atender a la custodia del edificio y de las urnas en tanto no se procediese a su traslado a la capital, darlo en arrendamiento por tiempo limitado, obligándose el arrendatario a sostenerlo por su cuenta⁷.

El asunto del traslado de los restos de los antiguos monarcas navarros a la catedral de Pamplona surge, en consecuencia, mediada la década de 1840; sin embargo, no se llevará a cabo de inmediato –la escasa capacidad económica y de gestión de la recién nacida Comisión Provincial parecen ser la causa–, sino que tendrán que pasar veinte años hasta que vuelva a retomarse. Durante este período, la mayor parte del mobiliario litúrgico de Leyre se dispersó por diversas parroquias navarras⁸, y el estado de ruina del templo y las profanaciones sufridas fueron en aumento. A la vista de la situación, el 17 de mayo de 1863 –previo acuerdo entre el obispo Pedro Cirilo Úriz y el gobernador civil de Navarra–, el párroco y alcalde de la cercana localidad de Yesa se acercaron hasta el monasterio, donde recogieron y trasladaron a un arcón preparado al efecto los huesos de las urnas que habían sido rotas, así como las tablas que identificaban a los reyes allí enterrados. De vuelta a Yesa, el arcón quedó depositado en la sacristía de su iglesia parroquial⁹.

Evidentemente, el nuevo retiro de los monarcas navarros resultaba provisional, por cuanto su dignidad y grandeza mal se avenían con una pequeña sacristía de un pequeño pueblo, máxime tras haber permanecido durante siglos en el “Escorial del antiguo Reino”, así definido el monasterio legerense por algunos cronistas modernos. Este carácter transitorio asume carta de naturaleza en la sesión capitular celebrada por el cabildo de la catedral de Pamplona el 9 de mayo de 1864, cuando, el canónigo fabriquero y secretario de cámara Manuel Mercader, lanzó la idea de trasladarlos a la catedral de Pamplona, en cuyo panteón se conservaban los restos de otros reyes navarros –un año antes había realizado la misma propuesta el escritor Rafael Gaztelu en su *Memoria sobre los restos de los antiguos Reyes de Navarra*. El cabildo acordó reservar el asunto para su estudio, pero lo cierto es que a lo largo de todo el año no se volvió a mencionar.

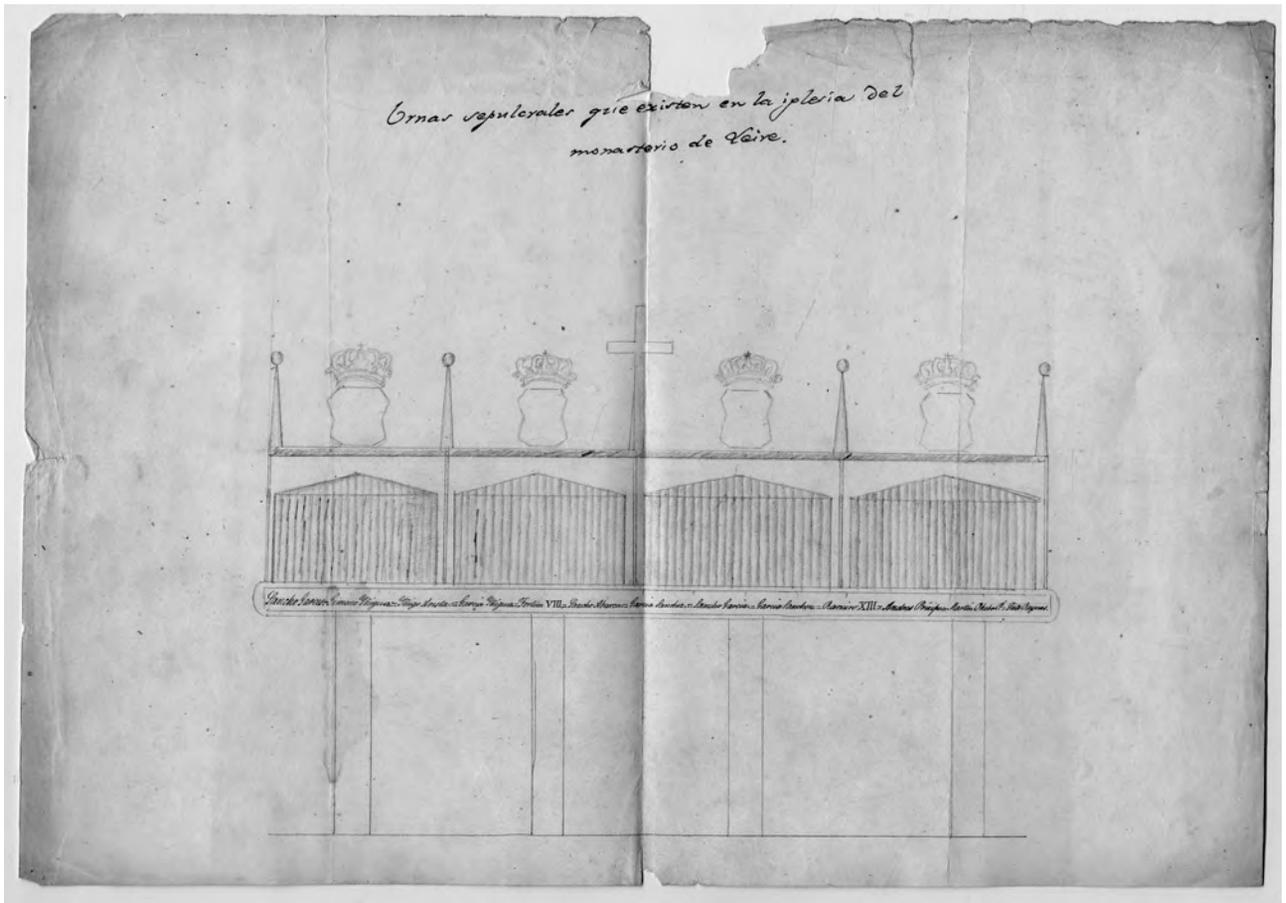


Fig. 1. Urnas sepulcrales que existen en la iglesia del monasterio de Leyre. 1845. Archivo General de Navarra.

Sin embargo, Manuel Mercader (Fig. 2), primero canónigo de Pamplona y más tarde obispo de Menorca¹⁰, no desistió de su propósito. Era hombre enérgico y de gran capacidad de trabajo, y sentía una enorme afición por la historia y por el arte, no en vano fue guía de un agradecido Pedro de Madrazo en sus primeras visitas a la catedral pamplonesa¹¹, académico honorario de la Academia de San Fernando y correspondiente de la Academia de la Historia, además de Gran Cruz de Isabel la Católica. En su búsqueda de adeptos para la causa, contactó con el diputado provincial Fortunato Fortún, quien de inmediato mostró interés por la propuesta del canónigo¹². La correspondencia mantenida entre ambos durante los dos años siguientes resulta clave a la hora de trazar el recorrido histórico-artístico del traslado de los antiguos monarcas navarros a la catedral¹³.

Esta relación epistolar da comienzo el 30 de septiembre de 1864 con una carta en la que Mercader exhorta a Fortún a implicar a la Diputación Provincial en el asunto, convencido de la necesidad de que “trabajemos todos por un acto que interesa a la Religión y a las glorias de este nobilísimo país”¹⁴. Pasarán todavía unos meses antes de que Fortunato Fortún presente la propuesta a la

Diputación; lo hizo en la sesión celebrada el 23 de mayo de 1865, y sus argumentos convencieron a los diputados navarros que la aprobaron por unanimidad, acordando a su vez que el proponente practicara cuantas diligencias considerase oportunas para alcanzar el objetivo. En virtud de este acuerdo, Fortún conferenció con el gobernador civil de Navarra, Juan Pedro de Abarrátegui, y con el obispo Pedro Cirilo Úriz, y determinaron que una comisión –de la que formó parte el director de obras provinciales Maximiano Hijón, quien pudo constatar así personalmente el ruinoso estado en el que se encontraba el monasterio–, se trasladase a Yesa y Leyre para recabar toda la información concerniente al asunto. Paralelamente se iniciaron, a instancias de Manuel Mercader, excavaciones en la catedral para localizar el panteón de los reyes de Navarra, de cuya existencia habían dejado constancia el P. Moret y otros escritores, y que se suponía debajo de la capilla mayor¹⁵.

Faltaba todavía una última gestión. El 16 de junio de 1865 fueron recibidos por los reyes en audiencia particular los diputados navarros a Cortes y una comisión de la Diputación Provincial, encargados de rogar a Isabel II que se dignase visitar la provincia durante el verano, bien



Fig. 2. Autor desconocido. Retrato de Manuel Mercader, obispo de Menorca entre 1875 y 1890. Último cuarto del siglo XIX. Palacio Episcopal de Ciutadella, Menorca.

a la ida o a la vuelta de su estancia en las Vascongadas. Al mismo tiempo, hicieron entrega a la soberana de un memorial de la Diputación firmado ocho días antes, por el cual solicitaban autorización para “trasladar desde la iglesia del lugar de Yesa al Panteón de la Santa Catedral de Pamplona los restos mortales de sus gloriosos antecesores”. En relación con esto último, los diputados navarros hicieron saber a la reina su deseo de que presidiera la ceremonia de traslación. Ese mismo día, Isabel II aceptó la invitación para visitar Navarra, concedió verbalmente a sus representantes el permiso solicitado para la traslación, y aseguró que presidiría la ceremonia¹⁶. El compromiso verbal adquirido por Isabel II en el mes de junio resulta de suma importancia en la cronología de los hechos, por cuanto justifica la toma de decisiones previas a que éste constara por escrito.

El 4 de julio, el Ministro de la Gobernación comunicaba al gobernador civil que, accediendo la reina a lo solicitado por la Diputación Provincial, concedía su real permiso para que pudiera verificarse el traslado de los reyes a la catedral, lo cual hizo saber el gobernador a la Diputación el 17 de julio. Quedaban así definitivamente sentadas las bases del traslado.

Los intentos de traslado: presencia real y función cívico-religiosa

Fueron en realidad dos los intentos de traslado que se produjeron, prácticamente de forma consecutiva, en los

años 1865 y 1866¹⁷. El paralelismo entre ambos es tal que los analizaremos de forma conjunta, haciendo hincapié en aquellos aspectos a nuestro juicio más significativos.

Primero. La presencia de Isabel II en Pamplona. En ambos casos las autoridades pamplonesas intentaron hacer coincidir el traslado de los restos reales con la visita de la soberana a la ciudad, de manera que presidiese la solemne función cívico-religiosa que habría de llevarse a cabo; precisamente este anhelo institucional, unido a la posterior anulación del viaje regio, resulta determinante en el devenir de los acontecimientos.

En 1865, las noticias sobre la posible visita de la reina a Pamplona comienzan a circular a mediados de junio. Se sigue con sumo interés el periplo veraniego de la familia real, de manera que el 9 de agosto, Fortunato Fortún hace saber a Manuel Mercader –por aquellos días tomando los baños en San Sebastián– que, aunque todavía no había confirmación oficial de la visita, no por ello se dejaba de trabajar en los preparativos, por cuanto ésta se esperaba para finales de mes o principios de septiembre; sin embargo, quince días después los acontecimientos darán un giro inesperado.

En 1866, el deseo de visitar Navarra fue anunciado por la propia Isabel II el 21 de agosto en Zarauz, y corroborado un día más tarde por su esposo don Francisco de Asís en Alzola. Al tener noticia de ello, no tardó la Diputación Provincial en hacer llegar a la reina por conducto de su Mayordomo mayor un memorial agradeciendo su propósito de venir a Navarra, y rogándole que durante su estancia en Pamplona presidiera la solemne función del traslado a la catedral de “las solemnes cenizas de sus augustos progenitores”. En esta ocasión, la visita estaba prevista para mediados del mes de septiembre.

Segundo. El marco celebrativo: la función cívico-religiosa. Tanto en 1865 como en 1866, el traslado de los restos de los monarcas navarros a la catedral tendría lugar en el marco de una solemne función que aunase trono, pueblo y religión, preparada por las autoridades hasta en sus más mínimos detalles, conscientes del indudable valor simbólico que acompañaba a tales celebraciones. La confección del *iter celebrativo* correspondió a sendas comisiones nombradas por la Diputación y el cabildo –mención especial merece el maestro de ceremonias de la catedral, Gregorio Lorea–, y contó con la supervisión del obispo Úriz, quien introdujo los retoques finales.

Desde el punto de vista del protocolo, la función reviste un indudable interés, por cuanto reúne en sí un doble ceremonial que por su propia naturaleza resultaba imposible de llevarse a la práctica de manera simultánea: nos referimos al ceremonial de visitas reales, con la entrada, recepción e itinerario urbano del monarca, y al

de exequias reales, que encuentra su escenario propicio en las enlutadas naves de la catedral. Ambos aparecen ahora unidos de manera excepcional; de ahí el denodado esfuerzo de las instituciones navarras para que la función resultase acorde con la dignidad del acto y de sus promotores.

La ceremonia de traslado y recepción se concretaba en un programa de trece puntos que en su doble naturaleza cívico-religiosa recogía cada momento de la función. Ésta daría principio con el viaje de las delegaciones regia, provincial y eclesiástica a Yesa para recoger el arcón con los restos reales, y retornar en carruajes preparados al efecto a Pamplona, donde quedaría depositado en el monasterio de San Pedro extramuros hasta la hora de su traslación a la catedral. Llegada ésta, la comitiva volvería a los coches para dirigirse hasta el Portal de la Taconera donde, al igual que si de una visita real se tratase, sería recibida por las autoridades, continuando la carrera entre honores militares y doblar de campanas por el Paseo de Valencia, Palacio de la Diputación Provincial, Plaza del Castillo y calles de Chapitela, Mercaderes y Curia, hasta alcanzar el atrio de la catedral. Aquí, el real féretro sería recibido por el obispo y cabildo, y conducido en procesión hasta el túmulo erigido en medio del crucero.

Comenzaría entonces la función religiosa que, como hemos indicado, sigue al pie de la letra la etiqueta funeraria regia practicada desde mediados del siglo XVI en la seo iruñesa¹⁸. El acto se extendería a lo largo de dos jornadas, en la primera de las cuales tendría lugar el canto de las solemnes vísperas, finalizado con responso e incensación de las reales cenizas desde el primer cuerpo del catafalco. La vigilia sacerdotal de la urna, el canto del nocturno de difuntos, y la celebración al amanecer de misas rezadas en los altares al pie del túmulo y en las capillas señaladas, constituían el preámbulo de la misa mayor de difuntos que, presidida por Isabel II, se officiaría al día siguiente “con toda la grandeza y pompa que prescriben las augustas ceremonias de nuestra Santa Iglesia”. A continuación el orador sagrado pronunciaría la oración fúnebre, concluyendo la función con los responsos cantados desde el primer cuerpo del túmulo. Había llegado entonces el momento de descender del catafalco los restos reales, para conducirlos en procesión al panteón real, donde serían depositados con las debidas formalidades.

Tercero. Preparativos para la puesta en escena. Evidentemente, una celebración de estas características no se improvisaba, sino que obligó a adoptar medidas en muy diferentes frentes con varias semanas de antelación para que todo discurriese con la mayor brillantez. Sin pretender abarcar todos los ámbitos, recordemos que la Diputación solicitó sus carruajes a diversos particulares pamploneses, para acompañar a los reyes en todos los

actos que tuviesen lugar en la ciudad. No menos importante fue el encargo de la oración fúnebre, cometido que tanto en 1865 como al año siguiente recayó en el jesuita residente en el Colegio de Loyola José María Mon, cuyo crédito y fama eran de sobra conocidos en la diócesis pamplonesa merced a su participación en las misiones populares y a la dirección de ejercicios espirituales para el clero¹⁹. El jesuita aceptó gustosamente a pesar de encontrarse impartiendo tandas de ejercicios en Zamora y Palencia²⁰.

Sin embargo, la mayor parte de los esfuerzos previos estuvo encaminada a crear el escenario y la atmósfera propicios para el desarrollo del acto. Y es aquí donde el arte desempeña un papel de primer orden: la decoración escenográfica del espacio catedralicio, la construcción de una urna funeraria, y la erección de un catafalco, constituyeron las principales manifestaciones artísticas proyectadas, para cuya ejecución las instituciones navarras se pusieron en contacto con renombrados artistas madrileños y catalanes. De todo ello daremos detallada cuenta.

Cuarto. Anulación de las visitas regias. Las circunstancias sin embargo no favorecieron los intereses de las autoridades navarras. Cuando todo estaba preparado y la presencia de la familia real en Pamplona parecía inminente, los acontecimientos se desarrollaron de forma totalmente imprevista, al punto que las anunciadas visitas de Isabel II a la ciudad no llegaron a verificarse: la muerte y la enfermedad se interpusieron entre la soberana y sus súbditos pamploneses.

En 1865, las esperanzas de la visita real, y con ellas las de la ceremonia de traslado de los antiguos monarcas navarros, se desvanecieron el 23 de agosto, cuando el gobernador civil recibió una Real Orden del Ministro de Gracia y Justicia, anunciando la inesperada muerte del infante Francisco de Paula, tío y suegro a la vez de Isabel II; el luto riguroso que deseaba guardar la reina le impedía cumplir aquel año con su deseo de visitar Pamplona, confiando no obstante en hacerlo en cuanto no mediase tan triste circunstancia.

Esta nueva oportunidad se produjo al año siguiente; pero también en esta ocasión la adversidad iba a hacer acto de presencia. Pese a que la reina estaba decidida a no abandonar las playas de Guipúzcoa sin visitar Navarra, la enfermedad de sus hijos, en especial de la pequeña infanta Eulalia nacida en 1864, le obligaron a adelantar su regreso, de forma que la familia real atravesó el territorio navarro precipitadamente y sin apenas detenerse el 10 de septiembre. Ni los reyes vivos, ni los reyes muertos, acudieron a su cita al abrigo de las bóvedas de la seo iruñesa.

Hasta aquí el relato puntual de los hechos que, una vez conocidos, nos obliga a formular la siguiente pregunta a modo de reflexión: ¿resultaba imprescindible la presencia de Isabel II en Pamplona para llevar a cabo la

función cívico-religiosa de traslado, o podía haberse verificado con independencia de aquélla? A este respecto, no parece existir unanimidad en las autoridades navarras. Obispo y cabildo eran partidarios de proceder a la traslación, aunque ésta no coincidiera finalmente con la anunciada visita real; al menos así se deduce de las opiniones expresadas por Manuel Mercader, a quien consideramos interlocutor válido del gobierno eclesiástico. El 25 de agosto de 1865, dos días después de la anulación de la venida de Isabel II, Mercader resultaba categórico al afirmar que “los restos de los reyes de Navarra no deben quedar en un cajón de especiero en Yesa. Y no porque SS. MM. no vengan creo yo que deba quedar olvidada la traslación de los restos a esta catedral”. De igual forma, en los primeros días de septiembre de 1866, cuando comenzaba a cundir el pesimismo en torno a la visita real, el secretario de cámara volvía a recordar a Fortunato Fortún la necesidad de llevar a cabo la traslación de los restos a pesar de que aquélla no se produjese, para que “nadie pueda decir de nosotros que por atender a lo accesorio descuidamos lo principal, que es salvar aquellos preciosos restos”.

La Diputación Provincial, en cambio, insistía en la conveniencia de hacer coincidir ambos acontecimientos, consciente de las ventajas que ello comportaba. Por una parte, quedaba fuera de toda duda que la presencia y presidencia real otorgaban al acontecimiento mayor esplendor y alcance; de hecho, con relativa frecuencia las autoridades navarras intentan simultanear visita real y efeméride histórica, conscientes de la trascendencia que ello implica²¹. Por otra, la inestabilidad política por la que atraviesa la nación en el siglo XIX acentúa la necesidad celebrativa, que se convierte en eficaz instrumento de exaltación regia y adhesión ciudadana a la causa monárquica; la carga ideológica de tales festejos en los que el rey –o la reina– se hace presente a los ciudadanos resulta innegable. Así lo manifiesta la Diputación en su petición a la reina para que tuviera a bien presidir la función cívico-religiosa, al aseverar que “unidos el trono y el pueblo por el vínculo santo de la religión, no hay que temer los abusos de poder ni el exterminio de las revoluciones, y estos hechos y males se previenen a favor de actos y ceremonias oportunas que traduzcan la armonía que existe entre el monarca y los ciudadanos”. En el caso de Navarra, además, el valor simbólico es aún mayor, pues profundiza en la idea de continuidad y legitimidad dinásticas, toda vez que Isabel II es presentada como descendiente directa de los antiguos monarcas navarros; de ahí que expresiones como “sus gloriosos antecesores” o “sus augustos progenitores” se repitan en las misivas enviadas a la reina.

Signifiquemos finalmente, para justificar la postura de la Diputación, que todavía en 1867 confiaba en poder contar con la presencia de Isabel II, pese a la cancelación

de los viajes de los años anteriores; y tenía motivos de peso para creer en ello, por cuanto así lo había manifestado la propia soberana al excusar su última ausencia²² insistiendo en su deseo de presidir la ceremonia. Era por tanto partidaria la institución provincial de posponer un año más la función de traslado de los restos, a la espera de la visita real. Sin embargo, a partir de 1867 los acontecimientos adoptarán un giro inesperado que hará cambiar la situación por completo.

Tramoya y escenografía catedralicias: el pintor Antoni Caba i Casamitjana

Ya hemos significado que el arte desempeñaba un papel de primer orden en el marco celebrativo, cuya misión era dotar a la función de los elementos visuales y plásticos apropiados para reforzar el sentido de la misma. Las autoridades navarras no escatimaron esfuerzos, ya que a través de sus agentes en Madrid y Barcelona se pusieron en contacto con algunos de los artistas más renombrados del momento, para encargarles obras destinadas a tal fin; y aunque la mayoría no se llegaron a ejecutar, resulta de interés conocerlas, no sólo porque son testimonio del esplendor y brillantez ansiados para la ceremonia de traslado de los antiguos monarcas, sino porque por su naturaleza inédita contribuyen a perfilar –aunque sea modestamente– la biografía de los artistas citados.

Una de las actuaciones de la Diputación Provincial pretendía transformar escenográficamente el espacio de la catedral, que iba a acoger la función religiosa. La primera referencia a este respecto data del 17 de julio de 1865, cuando Fortunato Fortún escribía a Manuel Mercader notificándole que la Diputación “desea oír las proposiciones de que V. me ha hablado, de los señores tapiceros funerarios de Barcelona”. En efecto, días atrás Mercader se había puesto en contacto con el establecimiento de los hermanos Caba, abierto en el nº 9 de la rambla de Canaletas de Barcelona, pues, según la información que obraba en su poder, estaba especializado en el ornato y decoración de toda clase de edificio público, tales como iglesias, salones de baile, estaciones, etc., así como en improvisar al aire libre salones de recepción o pabellones, según conviniese al espectáculo que los motivaba.

Dicho establecimiento había sido abierto un par de décadas atrás por Jaime Caba, hombre emprendedor y no exento de talento natural que, con motivo de la visita a la Ciudad Condal en julio de 1840 de la reina Gobernadora junto con Isabel II y la infanta Luisa Fernanda, improvisó por encargo de la Junta de Obsequios un salón para dar una fiesta en honor de los reales huéspedes. Fue tal su éxito que poco después tuvo que repetir la operación en Valencia, transformando en salón de baile por medio

de muebles y espejos la nave de una iglesia cerrada al culto. Con éstas y otras actuaciones ganó una merecida reputación que le llevó a abrir en la rambla de Canaletas su negocio como “alquilador de entoldados y adornos para salones y fiestas públicas” –así lo mencionan las guías de la época–, convirtiéndose en el *envelador*²³ y adornista imprescindible para toda suerte de festejos²⁴.

No fue sin embargo Jaime Caba el encargado de atender los asuntos relacionados con la decoración de la catedral de Pamplona, sino su hijo, el pintor Antoni Caba²⁵. No es éste momento ni lugar de extendernos en la biografía y realizaciones de uno de los principales representantes de la pintura catalana de la segunda mitad del siglo XIX, elogiado en términos de “eminente pintor”, “gloria barcelonesa” y “maestro ejemplar, estimado de toda una generación”²⁶; pero sí de contextualizar el encargo recibido desde Navarra, en una etapa que Garrut clasifica como “Dedicación técnica mural, antes de 1866”²⁷. Para entonces, Antoni Caba i Casamitjana (Barcelona, 1838-1907) ya había logrado sus primeros éxitos como pintor. Tras su formación en la Escuela de la Llotja y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, su participación en la decoración del techo del Gran Teatro del Liceo bajo la dirección del arquitecto Josep Oriol Mestres, y sus viajes a Roma y París, donde visitó el Salón de los Rechazados y fue discípulo de Charles Gleyre, Caba ganó una pensión ofrecida por la Diputación Provincial para volver a Madrid, alojándose junto con Ramón Amado y los hermanos Jaime y Leoncio Serra en un piso-estudio de la calle San Gregorio, frecuentado por Carlos Luis de Ribera y Joaquín Espalter.

Concurrió entonces a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 con dos retratos y una obra de temática histórica, para la que buscó inspiración literaria en la *Crónica* del escritor catalán Ramón Muntaner y orientación artística en Pau Milá. El resultado fue *La Heroína de Peralada*, que además de pintura de historia es paisaje verídico y autorretrato en el caballero francés, y lección de pintura española en el espíritu enérgico, colorido vibrante y caballo velazqueño (Fig. 3). El cuadro fue premiado por el Jurado con una medalla de segunda clase, y adquirido por Real Orden de 22 de febrero de 1865 por la cantidad de 8.000 reales, con destino a la Galería de Cuadros Contemporáneos del Museo Nacional de Pintura²⁸. Por desgracia, Antoni Caba no pudo compartir con su padre el triunfo en la Exposición Nacional pues, por las mismas fechas, Jaime Caba enfermó de una dolencia mortal y falleció; de hecho, ante la gravedad de las noticias llegadas de Barcelona, el pintor se apresuró a regresar y dejó inacabado el lienzo, siendo Jaime Serra el encargado de concluir algunos pormenores del primer término que faltaban por resolver²⁹.

En los años siguientes, Antoni Caba compatibilizó su carrera artística con el negocio familiar, anunciándose en



Fig. 3. Antoni Caba i Casamitjana. *La Heroína de Peralada*. 1864. Peralada. Centro de Turismo Cultural de Sant Domènech.

las guías barcelonesas de la época como pintor con estudio abierto en rambla de Canaletas nº 9, es decir, idéntica dirección que la del establecimiento de adornos y entoldados³⁰. Al “pintor Sr. Caba de Barcelona” –así aparece referenciado en la documentación– recurrieron en julio de 1865 los responsables de la función cívico-religiosa pamplonesa, para encargarle todos los trabajos de decoración mayor de la catedral. Según hacía saber Manuel Mercader a Fortunato Fortún el 22 de julio, dentro de cuatro días recibiría desde Barcelona el programa y coste de la escenografía y ornato catedralicios, de todo lo cual daría cuenta a la Diputación. Para las cuestiones menores, se desplazó hasta Pamplona un operario que trató directamente con Mercader aspectos como el modo de colgar las telas fúnebres, o el lugar que debían ocupar las arañas y puntos de iluminación.

El programa propuesto por Antoni Caba para la decoración escenográfica de la catedral llegó en los días siguientes, acompañado de dos croquis, todo lo cual pasó a estudio del arquitecto provincial Maximiano Hijón. Lamentablemente, no ha quedado constancia del proyecto, y tan sólo encontramos una referencia indirecta en la reflexión que, al llegar desde Barcelona, hacía a este propósito Manuel Mercader, indicando que “si la Diputación tiene gusto de ello, se representen en ese aparato fúnebre las grandes instituciones antiguas de ese dis-

tinguido país, como son los Reyes de Armas, los Barones o antigua corte y nobleza, los Consejeros, Oidores, etc. en procesión, los caballos enlutados”. Es decir, se pretendía un programa de gusto historicista de acuerdo con el espíritu de la época, en sintonía con el que en 1860 había elaborado el propio Hijón con destino al Salón del Trono del Palacio de la Diputación Provincial, y que llevaron a cabo entre 1864 y 1865 los pintores Martín Miguel Azparren, Joaquín Espalter, Francisco Aznar, Constanancio López Corona, Francisco Mendoza y Alejandro Ferrant³¹.

Sea cual fuere el contenido iconográfico del proyecto, resultó del agrado de la Diputación, que procedió a su contratación. Antoni Caba ya había comenzado a trabajar en él cuando, el 23 de agosto, llegó a Pamplona la Real Orden que anunciaba la anulación de la visita de la reina. Dos días más tarde, Manuel Mercader escribía una carta a Caba, comunicándole la suspensión de los trabajos de ornato, como consecuencia de no celebrarse la función. Al tener noticia de los hechos, el pintor decidió acercarse a Pamplona, donde el día 28 mantuvo una entrevista con Mercader, en virtud de la cual quedó conforme con el acuerdo de suspensión de trabajos de decoración mayor, y sugirió que para una ceremonia de menores pretensiones –el secretario de cámara a buen seguro insistió en la idea de proceder al traslado aunque fuera sin la presencia real– bastaría con un decorado menos suntuoso. Proponía en consecuencia abandonar la idea de comprar género nuevo y rico como se proyectaba para el caso frustrado, y ofrecía en su lugar los útiles de su establecimiento, donde tenía en depósito para funciones fúnebres más de setecientas varas de tela negra que serían suficientes para lograr el efecto deseado. En todo caso, al disminuir la entidad del encargo se producía también una desvinculación personal del mismo, por cuanto Antoni Caba comunicaba a las autoridades pamplonesas que, de estar interesadas en el material que ponía a su disposición, podrían entenderse con su hermano Juan en el establecimiento de Barcelona, de donde vendrían tres o cuatro operarios que lo arreglarían todo de forma inmediata. Sin embargo, finalmente la Diputación Provincial no requirió los servicios del establecimiento Caba de Barcelona, ni este año ni el siguiente, en el que desde el primer momento se planteó una decoración mucho menos ambiciosa, reducida prácticamente al túmulo del crucero.

La urna funeraria: entre la ebanistería madrileña y los hermanos Vallmitjana

Sin duda, uno de los elementos más importantes de la ceremonia de traslado era la construcción de la urna funeraria en la que depositar los restos de los monarcas

navarros a su recepción en la catedral. La necesidad y premura de su ejecución fueron tales que las primeras decisiones a este respecto se adoptaron cuando las instituciones navarras contaban únicamente con el permiso verbal de la reina, previo a plasmarse por escrito.

Para la ejecución de la urna, la Diputación encargó un croquis que se acompañaba de un condicionado general compuesto por siete puntos. Desconocemos el autor del proyecto, pero a buen seguro fue supervisado y aprobado por el arquitecto provincial Maximiano Hijón, responsable de todos los asuntos que en 1865 tuvieron que ver con la ceremonia de traslado en materia artística. Conforme a las condiciones recogidas en el documento, la urna sería de madera de ébano o palosanto, y su artífice debería ajustarse al modelo propuesto por la Diputación, si bien tenía libertad para presentar otro que considerase más a propósito y de mayor gusto. Las bolas o esferas sobre las que apoyaba podían sustituirse por garras de león, y tanto éstas como las cantoneras y filetes, corona real de remate, escudos de armas e inscripciones –cuyo texto se remitiría oportunamente al autor–, estarían labrados en metal, bien plateado o dorado a fuego. La tapa superior podría abrirse en toda su extensión con tres llaves distintas colocadas en los tercios centrales, y en su interior quedarían depositados el acta de la ceremonia y otros documentos, en tanto que el espacio de la caja acogería los huesos de los monarcas.

El croquis o boceto que acompañaba al condicionado (Fig. 4) resultaba igualmente explícito en cuanto a la configuración de la urna, de diseño sobrio y elegante, compuesta por un cuerpo trapezoidal y tapa de moldura curva. Sus medidas rebasaban ligeramente el metro y medio de largo, el metro de alto (contando la corona que descansaba sobre ella), y los 0'90 m. de ancho. Descansaba sobre bolas –susceptibles según el condicionado de sustituirse por garras de león–, y sobre la tapa de la urna se disponía una corona real, apoyada igualmente en bolas. Sus frentes principal y laterales quedaban decorados con el escudo de armas de Navarra y unos flamares o antorchas con la llama hacia abajo, que enmarcaban en el principal las inscripciones dispuestas a ambos lados del escudo; a ellas se unía una dedicatoria en la tapa –más tarde será eliminada– que rezaba: “Navarra a sus antiguos Reyes”. El boceto aportaba también información sobre el marco previsto para la urna, alojada en un gran nicho u hornacina de medio punto, con rosca decorada con perlados y motivos vegetales, e intradós casetonado con adorno central de rosetas. En su parte inferior, un potente basamento actuaba a modo de pedestal y dejaba constancia cronológica: “Año 1865”. Coronaba el conjunto el escudo de armas de Navarra flanqueado por guirnaldas de hojas.

Como hemos significado, el frente principal de la urna incorporaba sendas inscripciones latinas en verso

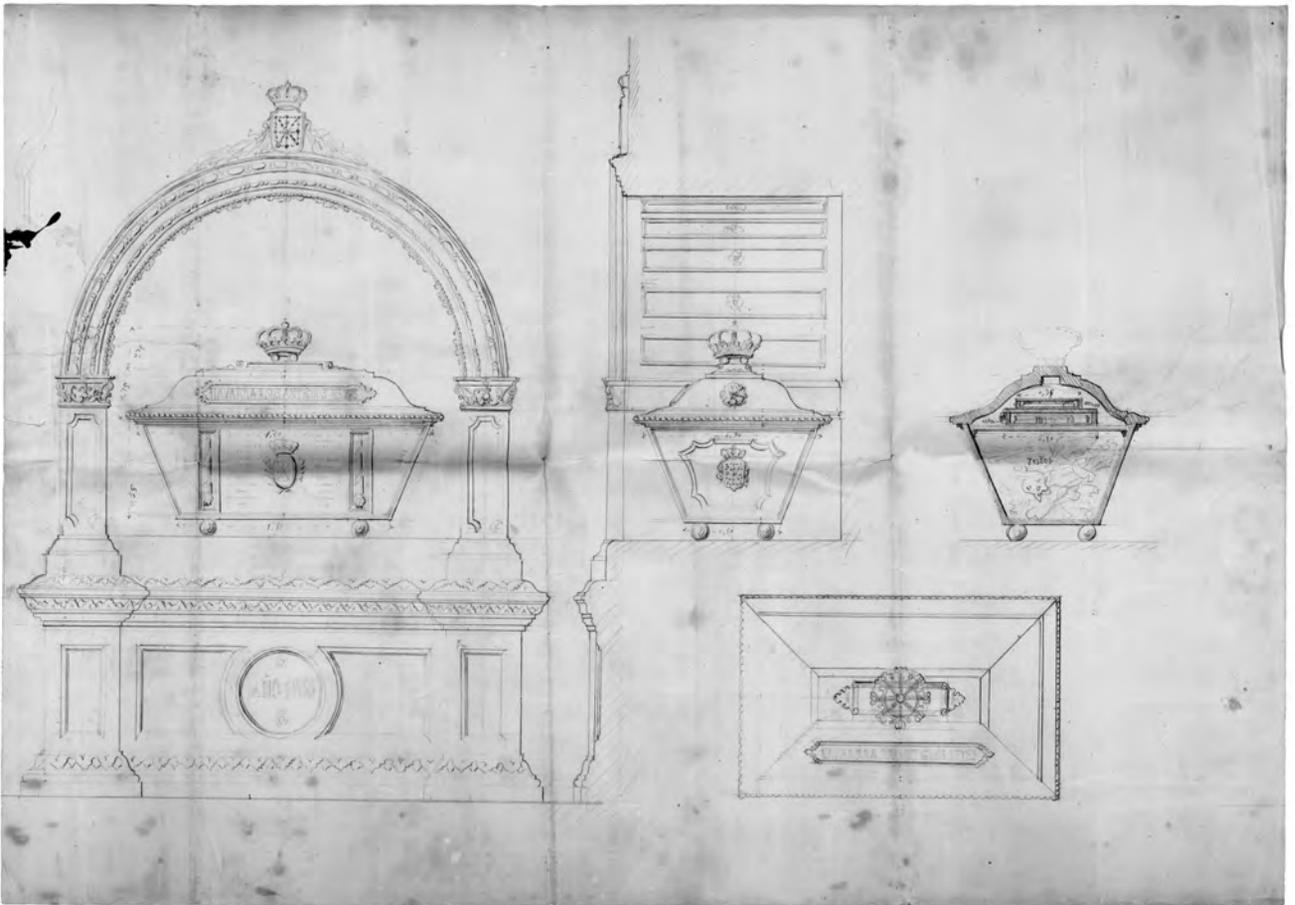


Fig. 4. Diseño de urna funeraria para la ceremonia de traslación de los reyes de Navarra. 1865. Archivo General de Navarra.

que fueron redactadas por Manuel Mercader, labor para la que contó con el asesoramiento de su amigo, el escritor, catedrático y académico catalán José Coll y Vehí³². El empeño del secretario de cámara por intervenir en todo cuanto tuviera que ver con la urna funeraria resulta palpable, pues también a él correspondió la elección del emplazamiento que habría de ocupar, un “bellísimo nicho” de arquitectura gótica, que muy probablemente debemos identificar con el arcosolio de la capilla de Santa Catalina, construido entre 1420 y 1430³³. Mas no todas sus opiniones y sugerencias fueron atendidas. Así ocurrió con su propuesta de 28 de junio de construir dos urnas en vez de una, para lo que aludía razones tanto de índole práctica –la gran cantidad de restos de los monarcas navarros reclamaba esta disposición– como estética, pues ofrecerían un bello efecto de vista asentadas simétricamente “sobre las dos paredes que respaldan en el ábside el altar o capilla mayor de la catedral” (ubicación que desestimó al quedar reducido el proyecto a una única urna). Tampoco se atendió su deseo de modificar el diseño de la urna, a la que, mostrando su desagrado, calificaba de “alfilerero de señora”, a la vez que sus líneas le

traían a la memoria la “severidad romana” del sepulcro del Conde de Gajes del escultor francés Roberto Michel, ubicado en el claustro de la catedral, aunque sin la decoración escultórica de aquél; proponía en cambio acomodarlo al lenguaje gótico que, además de ser propio de la época en que se reunieron los restos de los reyes navarros, se mostraría en total armonía con su entorno catedralicio y el nicho de elegantes tracerías caladas que le tenía asignada³⁴.

Una vez en disposición de las condiciones generales y del croquis de la urna, la Diputación Provincial, concedora de la calidad de los talleres de carpintería y ebanistería madrileños –quién sabe si alguno de sus prohombres habría leído el elogio de Ramón Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid*³⁵–, solicitó a sus diputados en Cortes el nombre de algún artífice capaz de realizar el encargo con el mayor esplendor³⁶. Ante tal requerimiento, sugirieron el de Juan José Muñoz, maestro ebanista con taller abierto en la calle de la Greda, nº 24 que, según daban a entender, gozaba de reputación en esta clase de obras³⁷. Las referencias favorables que tenían procedían del diputado e ingeniero de caminos

Constantino Ardanaz, quien había encargado a Muñoz varias obras de las que quedó plenamente satisfecho³⁸.

Por indicación de Fortunato Fortún, en los primeros días del mes de julio de 1865 la Diputación hizo llegar a Juan José Muñoz el diseño y condicionado para la construcción de la urna funeraria. El ebanista madrileño, con fecha de 7 de julio, juzgaba oportuno hacer algunas observaciones, entre las que se encontraban la elección del palosanto macizo por ofrecer mayor seguridad y solidez que el ébano, la sustitución de las bolas en que apoyaba la urna por cuatro garras de león abrazando cada una su correspondiente esfera, y la inclusión de una almohada de madera sobre la que descansase la corona dispuesta encima de la tapa³⁹. Consignaba igualmente que el coste de la urna, una vez introducidas en ella las referidas modificaciones, ascendería a la cantidad de 18.000 reales –en el precio no se incluían las inscripciones, por no saber el número y tamaño de las letras–; y que el plazo de ejecución sería de tres meses a contar desde el día en que se determinase su construcción.

Precisamente esta última cuestión suponía un contratiempo para las autoridades navarras, ya que la urna no estaría finalizada para comienzos de septiembre, fecha en que estaba prevista la celebración de la ceremonia de traslado. En los días siguientes se suceden los correos entre Pamplona y Madrid para tratar de acortar los plazos. Fortunato Fortún consulta a Muñoz la posibilidad de tenerla concluida y enviada a la capital navarra para el día 20 de agosto; con profesionalidad, el 14 de julio el ebanista responde que “para hacer una cosa bien hecha, se necesitan los tres meses que he fijado en el presupuesto”.

La respuesta negativa de Juan José Muñoz operó un doble cambio en el planteamiento que hasta ahora habían mantenido las instituciones navarras a propósito de la urna funeraria. El primero se concretó en el abandono de la ejecución en madera, sustituida por el mármol; esta opción cobró fuerza rápidamente, de manera que si el 18 de julio Fortunato Fortún todavía barajaba la posibilidad de emplear uno u otro material –aunque matizaba que “con preferencia se quiere sea de esta sólida materia”–, dos días más tarde Manuel Mercader aseguraba “haberse abandonado el proyecto de madera para no pensar sino en el mármol”. El cambio no afectó al diseño de la urna, pero, evidentemente, obligó a la redacción de un nuevo condicionado que en líneas generales mantenía los principios básicos del anterior, con la sustitución de un material por otro. Así, todos los tableros del sarcófago serían de mármol blanco, y el almohadón sobre el que descansaba la corona, de mármol sanguíneo; los adornos de armas, flamarios, laureles, garras de sustentación, corona y letras de las inscripciones, mantendrían su labra en bronce dorado a fuego.

El segundo cambio es de naturaleza geográfica. Aunque todavía se hizo un último intento –extraño e

infructuoso– con Juan José Muñoz proponiéndole la ejecución de la urna en mármol, a partir del 20 de julio se abandona la vía madrileña, y se apuesta por la barcelonesa. Serán por tanto los agentes establecidos en la Ciudad Condal los encargados de seleccionar a los artistas y hacerles llegar la propuesta de ejecución de la urna. Los escogidos fueron, con altura de miras y conocimiento del panorama escultórico catalán, los hermanos Venanci (1828-1919) y Agapit Vallmitjana (1830-1905), renombrados escultores que ya habían conocido el éxito en su participación en las recientes exposiciones nacionales de Bellas Artes⁴⁰.

En atención a la categoría de los artistas, la Diputación estaba dispuesta a otorgarles total autonomía, tanto en materia de diseño de la urna –podrían presentar uno propio si lo consideraban más adecuado– como en la forma y plazos de pago. Conocida la proposición, los Vallmitjana demoraron su respuesta durante unos días, para acabar por rechazar el encargo el 1 de agosto. Los motivos aducidos eran, por una parte, que se consideraban “simplemente estatuarios”, y entendían que el proyecto de la urna correspondía más bien a un arquitecto, así como su ejecución a un marmolista; y por otra, sus múltiples ocupaciones, que les impedían aceptar un mayor volumen de obras. En este sentido, no podemos olvidar que el encargo de las autoridades navarras vino a coincidir con uno de los proyectos más importantes de la trayectoria artística de los Vallmitjana, como fue la decoración escultórica del vestíbulo principal de la Universidad de Barcelona, en el que se practicaron cinco hornacinas para cobijar otras tantas esculturas pétreas de bulto redondo y de un tamaño aproximado de 2,80 m. de altura, que conformaban un programa iconográfico a través del cual se pretendía simbolizar el estado del saber en distintas épocas, la visigoda, la medieval (con representantes de las tres culturas más importantes de la península durante la Reconquista), y la renacentista (Fig. 5). Para escoger a los escultores que habían de realizarlas se descartó la posibilidad del concurso y se optó por el encargo directo, que recayó en los hermanos Vallmitjana. A Venanci correspondió la ejecución de las estatuas de Ramón Llull y Averroes, y a Agapit las de san Isidoro de Sevilla, Alfonso X el Sabio y Luis Vives, de acuerdo con las condiciones redactadas el 21 de julio y que les fueron comunicadas el 2 de agosto de 1865, entre las cuales figuraba también el plazo de dos años y medio para la terminación de la obra. Los artistas aceptaron el encargo al día siguiente⁴¹.

Si reparamos en las fechas, comprobaremos que la negativa de los Vallmitjana a hacerse cargo de la urna funeraria data del 1 de agosto, mientras que un día más tarde reciben las condiciones para la ejecución de la escultura del vestíbulo universitario, que aceptarían de inmediato. Parece evidente que, en estos momentos,



Fig. 5. Venanci y Agapit Vallmitjana. Esculturas para el vestíbulo de la Universidad de Barcelona. 1866-1871. Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona.

Venanci y Agapit querían concentrar toda su atención en el proyecto barcelonés, sin distraerse su atención con otros encargos; y que la coincidencia jugó en contra de las autoridades navarras, que quizás en otras circunstancias habrían recibido una respuesta bien distinta, no en vano los Vallmitjana acometieron a lo largo de su trayectoria la ejecución de mausoleos y sepulcros funerarios en mármol con importante presencia escultórica⁴². Sea como fuere, la negativa de los escultores catalanes paralizó –primero temporal y luego definitivamente– el proyecto de ejecución de la urna en mármol.

Una última consideración en torno a la urna. Aunque buena parte de las apreciaciones de Manuel Mercader a propósito de la misma no fueron atendidas, sí que prosperó una de ellas. El 19 de julio, a la vez que manifestaba su escaso entusiasmo por el diseño de la urna, sometía a la consideración de Fortunato Fortún la siguiente posibilidad: “La ejecución de la urna en mármol, atendida la premura del tiempo, la considero imposible, pero es muy sensible que no se haga así. Diga V. ¿No sería mejor

encargar la obra definitivamente en mármol, y para la función salir del paso con tablas de pino, terciopelos, galones, etc?”. Es decir, que la urna de mármol siguiera su curso con independencia del plazo de ejecución, y se ejecutara para la ceremonia de traslado de los reyes una urna provisional que hiciera las veces de aquella, hasta que pudiera procederse a su sustitución.

En respuesta de Fortún, la Diputación aceptaba la opción de la urna provisional de tabla y terciopelo para la celebración, de manera que formó un nuevo croquis y condicionado para la urna funeraria provisional (Fig. 6). Para su armazón se emplearía el pino coral, en tanto que los escudos y flamarios serían de cartón pintado, las perlas y el rosario o cordoncillo superior de cartón piedra, y la corona de yeso dorado a mate y abrigantado; llevaría también un forro de terciopelo negro. El croquis seguía muy de cerca el diseño de la urna definitiva; ambas mostraban las mismas medidas, y tan sólo se apreciaban pequeñas variantes: desaparecían las inscripciones, adquiriría mayor protagonismo la línea de perlas dispuesta entre

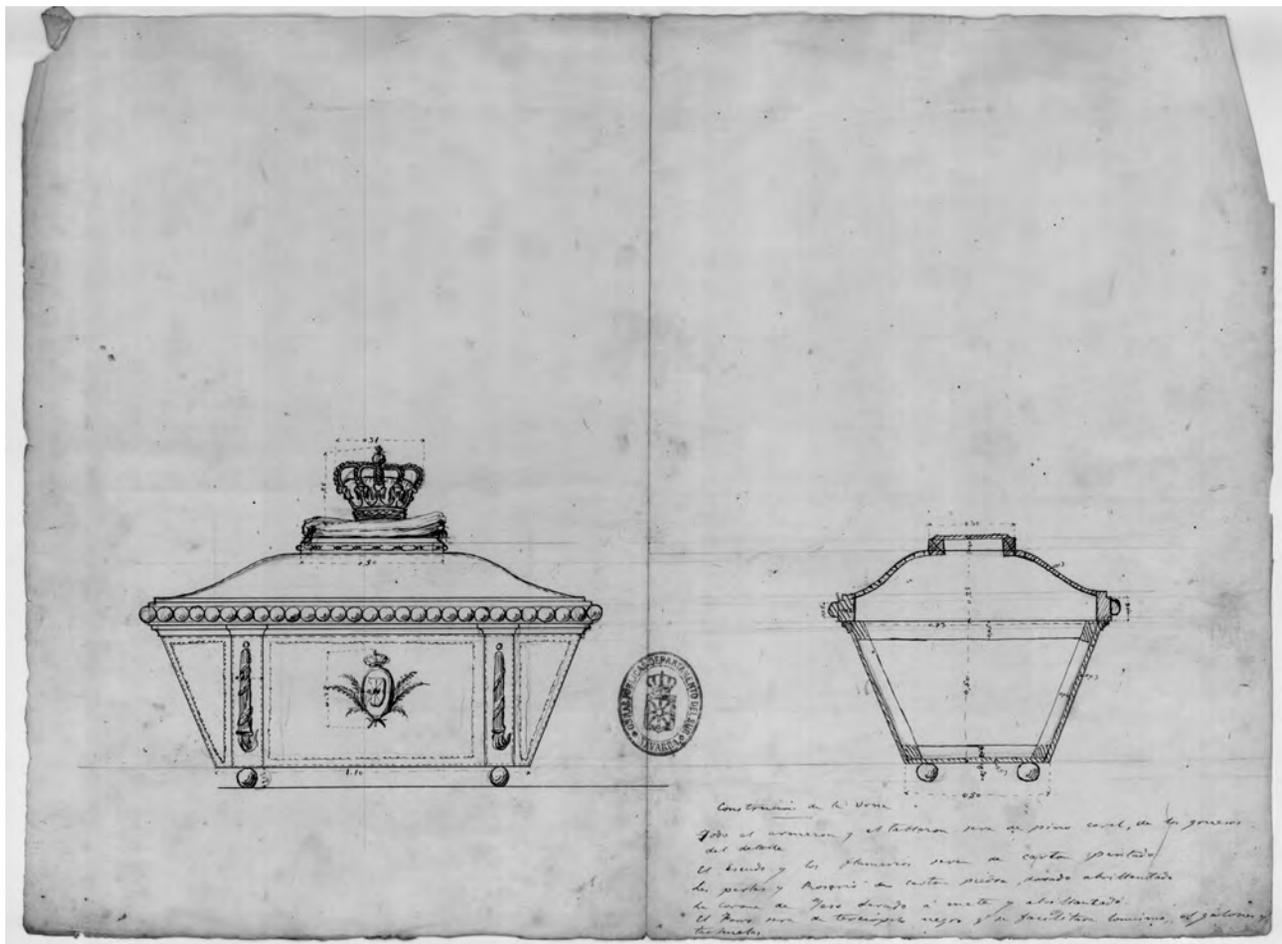


Fig. 6. Diseño de urna funeraria provisional para la ceremonia de traslación de los reyes de Navarra. 1865. Archivo General de Navarra.

caja y tapa, el perfil de esta última era mucho más sencillo, y se incluía la almohada sobre la que descansaba la corona de remate, ausente en el diseño anterior. Es muy probable que esta “urna efímera” se construyese, si no en 1865, sí al año siguiente como coronamiento del catafalco diseñado por el maestro José Aramburu.

El catafalco, centro del ceremonial religioso

El tercero de los componentes del aparato artístico destinado a la función del traslado fue el túmulo o catafalco que, erigido en el centro del crucero, estaba llamado a desempeñar un papel de primer orden. Recordemos en este sentido que, en su parte religiosa, la ceremonia participaba del mismo protocolo que el otorgado a la función de exequias reales; en ésta, el catafalco se convertía en punto de referencia, epicentro emocional y físico en torno al cual giraba el drama de la muerte, y a través del cual el rey –y con él la institución monárquica– se hacía presente a sus súbditos por medio de los símbolos que lo

representaban⁴³. El mismo valor, tanto ceremonial como simbólico, asumía el catafalco en el marco de la recepción de los restos de los reyes navarros en la catedral.

De entrada, se impone una consideración previa a propósito de la construcción del catafalco: desde el punto de vista cronológico, la información conservada es inversamente proporcional a la del resto de manifestaciones artísticas. Si en la ceremonia prevista para el año 1865 abundan las noticias sobre la decoración escenográfica y la urna funeraria, pero apenas disponemos de datos relacionados con el túmulo, al año siguiente sucede todo lo contrario; las referencias al ornato y urna son mínimas, y en todo momento quedan subordinadas al proyecto del túmulo, cuyo encargo y ejecución seguimos al mínimo detalle y que, podemos adelantarlo, llegó a construirse y perduró en el tiempo, convirtiéndose en el único de los proyectos artísticos –quizás junto con la urna provisional– llevado a la práctica.

Hecha esta apreciación, adentrémonos en los pormenores de su materialización. La primera medida adoptada en julio de 1865 por el obispo y cabildo –en quienes

recaía la función religiosa— fue consultar los antecedentes que obraban en su poder acerca del encargo, ejecución y tipología del túmulo destinado a las exequias reales, tarea encomendada a Manuel Mercader y al maestro de ceremonias Gregorio Lorea. A su vez, resultó fundamental la información que aportó el maestro de obras de la catedral José Aramburu Echaide, quien el 30 de julio elaboró un sencillo croquis del catafalco real que se había erigido en la catedral para la ceremonia de funerales reales desde mediados del siglo XVIII, y que conocía a la perfección, por cuanto había colaborado en su montaje con su padre Francisco Cruz de Aramburu en las exequias de María Josefa Amalia de Sajonia en 1829 y de Fernando VII en 1833⁴⁴.

El dibujo (Fig. 7) mostraba de forma sumamente esquemática la disposición de un catafalco turriforme, configurado por un cuerpo principal de 26 pies castellanos de lado (7,2 metros), sobre el que superponían otros cuatro cuerpos decrecientes en tamaño y altura, coronando el conjunto la tumba real con la corona sobre almohada negra como atributo del poder regio. La máquina funeraria —sin contar el cenotafio superior— alcanzaba una altura aproximada de 10 metros. En los frentes del cuerpo principal orientados hacia la capilla mayor y el coro se disponían sendas escalinatas por las que ascendía el cabildo a cantar los responsos, en tanto que en el lado de la Epístola quedaba adosado el púlpito portátil con su doble escalera de acceso, desde el que el orador sagrado —en esta ocasión el jesuita José María Mon— pronunciaría la oración fúnebre.

Hasta aquí la información generada por el túmulo en 1865, que quedó en simple proyecto; no ocurrirá lo mismo al año siguiente, cuando los organizadores de la función, conscientes quizás de las dificultades que entrañaba el encargo de tramoya y urna funeraria, centraron sus esfuerzos en la construcción del túmulo. La supervisión del proyecto recayó en esta ocasión en el ingeniero y director de obras de la Diputación Cándido Ortiz de Pinedo, conocido en Pamplona por su propuesta reformadora de las fortificaciones de la ciudad para adaptarlas al nuevo arte de la guerra del siglo XIX⁴⁵. Bajo sus órdenes trabajó José Aramburu, quien empleó veinte días en armar el catafalco; sabemos, por testimonio de Manuel Mercader, que el día 6 de septiembre el maestro de obras de la catedral tenía prácticamente terminado todo su armazón.

Levantado a base de caballetes, bastidores y tirantes de madera, mantenía la tipología turriforme del catafalco real, si bien se sucedían únicamente en él tres cuerpos en altura. El primero, de planta cuadrada, presentaba unas medidas de 29 pies castellanos de lado (8'07 metros), y ocho y cuarto de alto (2,29 metros), e incorporaba dos escaleras para la comunicación del coro a la capilla, la principal con dos jarrones tallados en sus pedestales.

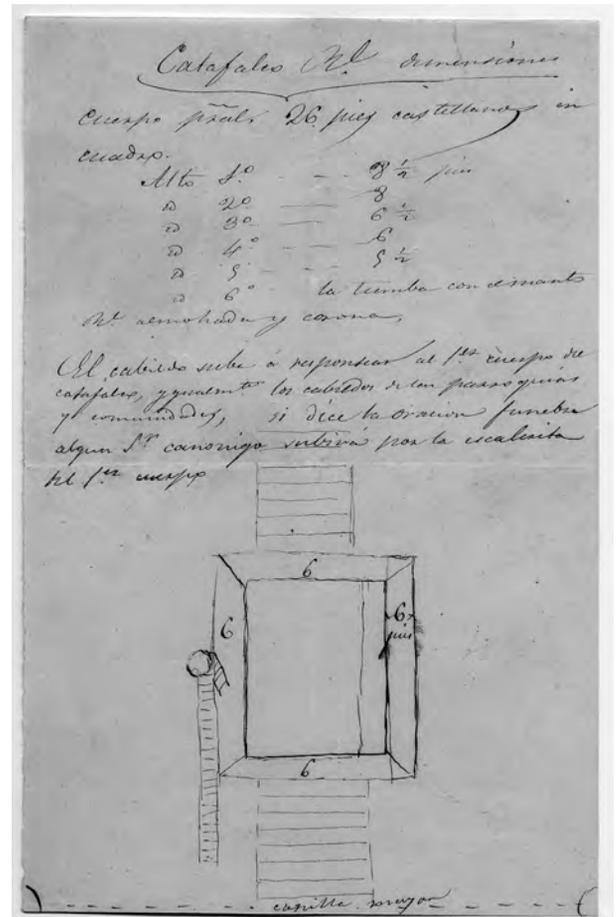


Fig. 7. José Aramburu Echaide. Esquema del catafalco erigido en las exequias reales pamplonesas. 1865. Archivo General de Navarra.

Sobre éste se elevaban los dos restantes, el segundo de 18 pies en cuadro (5,01 metros) y el tercero de seis pies (1,67 metros), si bien desconocemos en ambos casos su altura. Entre todos ellos se intercalaban zócalos que permitían la transición de uno a otro, y en sus pavimentos quedaba espacio libre para colocar los motivos que conformaban el programa iconográfico; además, en la cornisa del segundo cuerpo se habían tallado doce jarrones torneados para recibir escudos, encima de los cuales se disponían las figuras de cuatro ángeles. Coronaba el conjunto una urna funeraria, que quizás pudiera coincidir con la provisional diseñada en 1865 en madera de pino y cartón piedra; de hecho, todas las cuentas relacionadas con su preparación reciben un tratamiento diferenciado al del resto del catafalco.

Tanto el túmulo como la urna quedaron enlutados con pana negra, panilla y percalina que suministraron los comercios pamploneses de Beltrán Azparren y Bernardo Beruete. Por su parte, el encargado de policromar la armadura del catafalco fue el maestro pintor y dorador



Fig. 8. Autor desconocido. Monasterio de San Salvador de Leyre. Hacia 1920-30. Col. Roisin / Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya / © Lucien Roisin, VEGAP, Madrid, 2011.

Esteban Giménez, vecindado en la calle Mayor de Pamplona, en quien recayó igualmente la realización del programa decorativo que incorporaba la máquina funeraria. En el mismo destacaban “cuatro panoplias de armas figuradas del siglo XIII compuestas de casco, coraza, escudo, dos banderas, dos lanzas, manopla, espada, maza y hachas de armas”, según descripción del pintor, que quedaron colocadas en los ángulos del primer cuerpo del túmulo, descansando sobre mesillas. A los anteriores trofeos se unían doce escudos realizados sobre cartón con una representación pseudohistórica de las armas de los monarcas depositados en el arca funeraria, destinados a los doce jarrones de la cornisa del segundo cuerpo; se acompañaban de una inscripción con sus nombres –los doce identificados más las siete reinas–, cuyas letras de cartulina forrada de papel dorado rememoraban la inscripción también en letras doradas que identificaba a los monarcas en el monasterio de Leyre.

Además de la construcción del catafalco, se preparó una decoración destinada a las paredes de la nave central de la catedral, cometido que recayó en Ricardo Lipúzcoa, con taller y gran almacén de papel pintado abierto en el nº 11 de la pamplonesa calle Pozoblanco.

Consistía en pintar sobre catorce escudos de cartón las armas de otros tantos valles y pueblos de la provincia; los escudos quedaron colocados en bastidores octogonales de madera de pino de 2,5 metros de alto por 1,3 de ancho, ejecutados por el carpintero Cenoz Arteche. Sumadas todas las partidas, el importe total de los gastos que ocasionó la construcción del catafalco y ornato de la catedral ascendió a la cantidad de 16.369 reales, según cuenta presentada por Cándido Ortiz de Pinedo a la Diputación el 30 de diciembre de 1866⁴⁶.

A mediados de septiembre de 1866, el escenario catedralicio se encontraba preparado para acoger la ceremonia de traslación, con el catafalco erigido en mitad del crucero; pero, al conocerse la noticia de la suspensión de la visita real y, con ella, la de la función cívico-religiosa, la máquina funeraria fue desarmada y trasladada, junto con el resto de materiales, a los almacenes de la catedral, labor que corrió a cargo del propio José Aramburu. Y aunque nunca sirvió al propósito para el que había sido creado, afortunadamente su ejecución no resultó en vano, por cuanto será el catafalco empleado en las exequias reales celebradas en la catedral de Pamplona en el último cuarto del siglo XIX y primer tercio del XX⁴⁷.

La restauración del monasterio: los reyes descansan en Leyre

“Quedó en proyecto la función de la traslación de los restos de los antiguos reyes navarros a la Santa Iglesia Catedral”, reconocía el 9 de enero de 1869 Cándido Ortiz de Pinedo. En efecto, pese a todo el esfuerzo organizativo desplegado por las instituciones navarras, nunca llegó a celebrarse la ceremonia de traslado a la catedral de Pamplona.

Todavía en 1867 la Diputación Provincial albergaba esperanzas de ver cumplido su deseo, de manera que entre los meses de mayo y julio se sucedieron las reuniones y comunicados con la Dirección General de Instrucción Pública, el Gobierno Civil y la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, para tratar de avanzar en el estado en que se encontraba el proyecto. Una comunicación de la Real Academia de la Historia, que fue leída en la sesión de la Comisión de Monumentos celebrada el 8 de agosto, concluía con el deseo de que “se lleve a cabo cuanto antes la traslación de los cuerpos reales depositados hoy en Yesa, a la Catedral de Pamplona, ya que el mal estado de la iglesia de Leyre no permite que continúen allí de un modo decoroso”⁴⁸. Sin embargo, apenas tres meses más tarde, el 27 de noviembre, la Comisión de Monumentos acordaba dirigir un escrito a la Diputación “indicando la conveniencia de que los restos de los reyes navarros, que hoy se hallan en Yesa, vuelvan a su antiguo Panteón en el magnífico y antiquísimo Monasterio de Leyre que tan importante lugar ocupa en la historia de nuestro país, en lugar de ser trasladados a la Catedral de Pamplona”⁴⁹.

¿Qué había ocurrido para que en tan breve lapso de tiempo la situación cambiara radicalmente? Para ponernos en situación, debemos tener en cuenta que a finales de 1865 la primera Comisión Provincial de Monumentos de Navarra fue disuelta y se constituyó otra con nuevas personas e ilusiones renovadas, entre cuyas tareas iniciales estuvo la actuación en Leyre, muy necesaria en esa época al proyectarse la subasta del monasterio. El asunto de la restauración de Leyre está presente de forma constante en las sesiones de la Comisión desde octubre de 1866, y contó con el apoyo de las instituciones provinciales, entre las que se distinguió el gobernador civil de Navarra, Juan Pedro de Abarrátegui, conmocionado por ver “el que fue Regio Alcázar, Palacio Episcopal, y Monasterio, respetado por los siglos y los enemigos de trono y religión, convertido en un montón de ruinas, donde habitan reptiles inmundos y amenazan sus suntuosas bóvedas de piedra desplomarse”⁵⁰.

Ante el peligro real de venta y ruina del monasterio, la Comisión de Monumentos solicitó la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que empleó todos los medios a su alcance –decisivas resulta-



Fig. 9. Autor desconocido. Interior del monasterio de San Salvador de Leyre. Hacia 1920-30. Col. Roisin / Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya / © Lucien Roisin, VEGAP, Madrid, 2011.

ron las actuaciones de Valentín Carderera y Pedro de Madrazo— para anular la venta y lograr la declaración de Leyre como Monumento Nacional por Real Orden de 16 de octubre de 1867, primero en Navarra en alcanzar dicha categoría. Esta circunstancia resulta clave en el devenir de los acontecimientos, pues a partir de entonces se abandona definitivamente el proyecto de traslado de los antiguos reyes navarros a la catedral, para pensar únicamente en su retorno al monasterio legerense.

Por encargo de la Academia de San Fernando, los vocales de la Comisión Maximiano Hijón y Juan Iturralde y Suit elaboraron un proyecto y presupuesto de restauración del monasterio. El 22 de julio de 1868, la Sección de Fomento de la Dirección General de Instrucción Pública aprobaba un presupuesto de 2.989 escudos para las obras de restauración de Leyre. Se suceden a partir de estos instantes los trabajos de recuperación del edificio, en un proceso largo y tortuoso que conoce interrupciones y atraviesa por diferentes fases hasta su culminación en 1915, debido a los vaivenes políticos y económicos que sacuden al país durante todo este período⁵¹ (Fig. 8). Aparecen vinculados al mismo arquitectos como Maximiano Hijón, Florencio Ansoleaga, Ángel Goicoechea, Máximo Goizueta, Joaquín Roncal o el profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Ramiro Amador de los Ríos y



Fig. 10. Autor desconocido. Mausoleo de los reyes navarros en el interior de la iglesia de Santa María de Leyre. Hacia 1920-30. Col. Roisin / Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya / © Lucien Roisin, VEGAP, Madrid, 2011.

Villalta, autor del proyecto de restauración firmado el 13 de abril de 1888.

El anterior proceso restaurador condicionó el traslado de la arqueta con los restos de los reyes navarros, que se convirtieron durante este período en “reyes viajeros”. El 29 de abril de 1875 abandonaron Yesa para regresar a Leyre, coincidiendo con la solemne inauguración una vez finalizada la restauración que había centrado sus esfuerzos en la cripta e iglesia alta; no faltó en la ceremonia un sencillo catafalco en forma de capilla y altar, cubierto con ricos damascos⁵². En aquel momento, la Comisión de Monumentos anunció su propósito de erigir, cuando las circunstancias económicas lo permitiesen, un monumento funerario que guardase con decoro las cenizas de los reyes, “armonizándolo con el rudo y sobrio estilo arquitectónico del templo”⁵³. No llegó entonces la oportunidad, ni tampoco diez años después, cuando por encargo de la Comisión el arquitecto provincial Florencio Ansoleaga diseñó un mausoleo al que trasladar el arca, para cuya ejecución se previnieron materiales procedentes de Iranzu y Sangüesa⁵⁴. Al contrario, el 4 de diciembre de 1891 se vieron obligados a exiliarse de nuevo en Yesa, al iniciarse la definitiva restauración del monasterio.

Durante su segundo destierro en Yesa, a punto estuvo de repetirse la historia. En 1902, la Comisión de Monumentos concibió el plan de construir en la catedral de Pamplona un mausoleo que acogiese los cuerpos de los reyes dispersos en varios lugares; la propuesta de panteón colectivo, de difícil ejecución, quedó en estudio y acabó siendo archivada⁵⁵. También en 1910, cuando se estudiaba el programa oficial de actos con que solemnizar el VII Centenario de la batalla de las Navas de Tolosa, volvió a plantearse el proyecto, pero no se pasó de su discusión⁵⁶.

El definitivo retorno a Leyre tendrá lugar el 8 de julio de 1915. Medio siglo después de que las instituciones navarras programasen con esmero la gran función cívico-religiosa que habría de suponer el traslado de los antiguos monarcas de Navarra a la catedral de Pamplona, tendrá lugar otra de análogas características, mas sin la presencia real y con un escenario diferente. Autoridades religiosas, civiles y militares se dieron cita en una ceremonia que ofició el obispo fray José López Mendoza, en la que la Capilla de Música de la catedral de Pamplona interpretó la Misa de Réquiem de Esclava, la *Sequentia* de Perosi, y el Responso de Ferrer⁵⁷. A su conclusión, y tras los discursos de rigor, el arca neogótica de roble guarnecida de herrajes de tradición visigoda diseñada por el

pintor pamplonés Javier Ciga Echandi⁵⁸, quedó depositada en un sarcófago de mármol de Carrara, cuyo proyecto y dirección correspondieron al arquitecto provincial Manuel Ruiz de la Torre (Figs. 9 y 10). Emplazado en el centro de la cabecera románica, el mausoleo marmóreo estaba sostenido por cuatro leones recostados de fauces abiertas y otras tantas bichas de factura arcaica, y quedaba cubierto por una gran losa sepulcral decorada al gusto bizantino; formaban parte del ornato un Crismón central sobre cruz griega rodeado por una inscripción latina alusiva al acontecimiento⁵⁹, seis medallones en las vertientes en los que quedaron tallados los símbolos de los Evangelistas, el rostro de Cristo y el escudo de Navarra, y una cenefa en bajorrelieve con profusión de diademas, cetros, animales fantásticos y otros motivos que rodeaba la tapa.

Conclusión

Se cierra así el periplo viajero de los monarcas navarros; o casi, porque todavía conocerán nuevos cambios de ubicación dentro del templo legerense antes de que en 1982 el arca de madera –despojada de su mausoleo de mármol– ocupe su emplazamiento actual, en un nicho practicado en el lienzo norte protegido por una reja de hierro forjado del siglo XIV, acompañada de una placa de bronce que recuerda su historia y contenido⁶⁰. Atrás quedaron los intentos decimonónicos de trasladar a la catedral pamplonesa los restos de los reyes de la antigua dinastía navarra. Confiamos en que los reales despojos, tan traídos y llevados a lo largo de los siglos, encuentren en este lugar, a escasos metros de donde fueron descubiertos a comienzos del siglo XVII, su reposo definitivo.

NOTAS

¹ Archivo de la Institución Príncipe de Viana (AIPV). Leg. 1/19. Año 1844. Un completo panorama de la actuación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra en el monasterio de San Salvador Leyre, es trazado por Emilio QUINTANILLA MARTÍNEZ, *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, 1995, p. 72-89. Véase también María Puy HUICI GOÑI, “Las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos con especial referencia a la Comisión de Navarra”, *Revista Príncipe de Viana*, T. LI, nº 189, 1990, p. 119-209.

² Según relata el P. Moret, el hallazgo de los restos de los reyes antiguos de Navarra en Leyre se había producido el 13 de agosto de 1613, en el transcurso de unas obras que obligaron a romper dos grandes arcos de piedra situados en la proximidad del altar mayor; no existía inscripción alguna que los identificase. A raíz del descubrimiento y apertura de tumbas, los restos fueron depositados en las urnas de madera a las que alude en su informe la Comisión Provincial, acompañados de una relación de los monarcas que se suponían allí enterrados. José MORET, *Anales del Reino de Navarra*, T. II, Pamplona, 1988, p. 114.

³ AIPV. Leg. 1/31. Año 1845.

⁴ Numerosos son los autores que han abordado la función del monasterio de Leyre como panteón real de la primera dinastía navarra. Por no resultar exhaustivos, citemos los de Luis Javier FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos IX-XIX)*, Pamplona, 1993; Tomás Moral, *Leyre, panteón real*, Yesa, 1997; y las diferentes contribuciones recogidas en *Leyre, Cuna y Corazón del Reino*, Yesa, 2005.

⁵ Archivo de la Real Academia de San Fernando (ARASF). Comisiones provinciales y Comisión central de Monumentos histórico-artísticos. Registros. 2-50-4.

⁶ La nómina de reyes que figuraba en la inscripción era la siguiente: Sancho Garcés; Gimeno Iñiguez; Iñigo Arista; García Iñiguez; Fortún VIII; Sancho Abarca; García Sánchez; Sancho García; García Sánchez; Ramiro XIII; Andrés Príncipe; Martín Phebo P(ríncipe); Siete Reynas.

⁷ AIPV. Leg. 1/64. Año 1845.

⁸ Dentro de este “Leyre disperso”, especial mención merecen las parroquias de Liédena, Burgui y Bigüézal, a las que fue a parar buena parte del ajuar legerense. José GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona*, T. IX. Siglo XIX, Pamplona, 1991, p. 527-531.

⁹ Tomás MORAL, “El Monasterio de Leyre en el último período de vida cisterciense (1800-1836)”, *Revista Príncipe de Viana*, T.

XXXI, nº 118-119, 1970, p. 99. José GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona*, T. X. Siglo XIX, Pamplona, 1991, p. 244.

¹⁰ Nacido en Barcelona en 1823, Manuel Mercader y Arroyo se ordenó sacerdote en 1847, doctorándose en Teología por el Seminario Central de Valencia en 1854. Tras desempeñar el cargo de beneficiado de la catedral de Lérida, desde 1862 figura como canónigo y secretario de cámara del obispo de Pamplona, Úriz y Labayru. El 17 de septiembre de 1875 fue preconizado a la diócesis de Menorca por el papa Pío IX, al ser destinado a la sede de Mallorca el anterior prelado, Mateo Jaume Garau. Su mandato se caracterizó por combatir la propaganda heterodoxa y frenar la extensión del protestantismo en la isla, fundando escuelas católicas e incrementando el trabajo asistencial de la Iglesia. Gobernó la diócesis hasta su muerte el 21 de febrero de 1890. María Fernanda NÚÑEZ MUÑOZ, *La Iglesia y la Restauración (1875-1881)*, Santa Cruz de Tenerife, 1976, p. 251-254. GOÑI GAZTAMBIDE, T. X. Siglo XIX, 1991, p. 33-34.

¹¹ “Creemos recordar el pequeño claustro románico, ya desmantelado cuando hace 21 años nos dispensaba la honra de ser nuestro guía, en las primeras visitas a la catedral pamplonesa, el Sr. Mercader, actual obispo de Menorca”. Pedro de MADRAZO, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, Tomo II, Barcelona, 1886, p. 215.

¹² Fortunato Fortún había sido nombrado diputado provincial en enero de 1864, y será reelegido en su cargo en 1866. De ideología moderada y afinidad neocatólica, formaba parte de la Junta de Instrucción Pública de Navarra, y en junio de 1866 fue uno de los diputados firmantes del proyecto para constituir una Universidad Vasco-Navarra que propuso Navarra a las diputaciones vascas. Su palacio aparece citado –junto con el de la Diputación y los de los condes de Ezpeleta y de Guendulain– entre los más notables de Pamplona en la descripción que hace Julio Nombela de la ciudad. Julio NOMBELA, *Crónica General de España. Historia descriptiva de sus provincias, poblaciones más importantes y posesiones de ultramar. Navarra*, Madrid, 1868, p. 78 y 89. Ramón LAPESKERA, *De aquellos barros... Prensa navarra y nacionalidad vasca*, Tafalla, 1996, p. 14-15. María Sagrario MARTÍNEZ BELOQUI, *Navarra, el Estado y la ley de modificación de Fueros de 1841*, Pamplona, 1999, p. 52.

¹³ Tanto la correspondencia entre Manuel Mercader y Fortunato Fortún, como la mayor parte de la documentación oficial generada por el intento de traslado de los restos de los reyes navarros a la cate-

- dral de Pamplona en 1865 y 1866, se encuentra en el Archivo General de Navarra (AGN). Caja 25.797. N° 2.409/9. Enterramientos reales: traslado de los restos de los reyes de Leire a la catedral de Pamplona, 1865-1866. Mientras no se indique lo contrario, la información procede de este fondo.
- ¹⁴ Así decía la carta de Mercader a Fortún: “Salvo su mejor parecer, creo está muy interesada la Excm. Diputación de Navarra en impedir de Su Majestad la concesión de que vengan al panteón real que ocupa el centro del coro de esta santa Iglesia los preciosos restos de los antiguos reyes de Navarra, quedando por mi parte en recordar al cabildo represente también y trabajemos todos por un acto que interesa a la Religión y a las glorias de este nobilísimo país”.
- ¹⁵ Tenemos noticia de que a las tres de la tarde del día 13 de junio se profundizó hasta 2,60 metros bajo el suelo del altar mayor, sin resultados positivos; de hecho, la búsqueda arqueológica emprendida por Manuel Mercader resultó infructuosa, dado que las excavaciones no lograron localizar el panteón real o bóveda de las personas reales enterradas en la catedral. Tampoco lo haría la campaña arqueológica promovida tres décadas más tarde por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra. Sobre este tema pueden consultarse los cuatro artículos que, con el título “Enterramientos reales en la Catedral de Pamplona”, publicó Juan Iturrede y Suit a lo largo del año 1915 en el *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*.
- ¹⁶ “Restos de los antiguos Reyes de Navarra”, *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Pamplona*, Año 4º, n° 57, 26 de junio de 1865, p. 180-181. Concluye la noticia afirmando que “la solemnidad de la traslación será a no dudarlo un acto honrosísimo para el religioso y monárquico pueblo de Navarra, que al tributar este recuerdo de obsequio a los antiguos caudillos de su libertad e independencia procurando a sus cenizas un lugar de reposo apropiado a su dignidad, se gozará en el siempre vivo entusiasmo por sus pasadas glorias”.
- ¹⁷ De la ceremonia de traslado prevista en ambos casos dan cuenta –aunque con reiteración de contenidos y sin llegar a profundizar en la cuestión artística– GOÑI GAZTAMBIDE, *T. X. Siglo XIX*, p. 244-255; QUINTANILLA MARTÍNEZ, 1995, p. 325-328; y Mariano LAGUARDIA, “El exilio de los restos de los reyes de Navarra y los intentos de traslado a la Catedral de Pamplona”, *Leyre, Cuna y Corazón del Reino*, p. 477-496.
- ¹⁸ Para todo lo que tiene que ver con el protocolo y ceremonial de exequias reales en Pamplona en la Edad Moderna, véase José Javier AZANZA LÓPEZ; José Luis MOLINS MUGUETA, *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna. Ceremonial funerario, arte efímero y emblemática*, Pamplona, 2005.
- ¹⁹ GOÑI GAZTAMBIDE, *T. X. Siglo XIX*, 1991, p. 163-165 y 169.
- ²⁰ El jesuita José María Mon y Velasco nació en Madrid en 1829. Fue profesor de retórica, y desarrolló una brillante carrera como predicador y conferenciante, de manera que los testimonios de la época se refieren a él como insigne y elocuente orador sagrado. Falleció en 1896, a los 67 años de edad. Varios detalles biográficos ilustrativos del carácter singular de su personalidad son recogidos en Manuel REVUELTA GONZÁLEZ, *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*, T. I., Madrid, 1984.
- ²¹ El mejor ejemplo lo tenemos en el reinado de Alfonso XIII, donde varias visitas reales van unidas a grandes acontecimientos conmemorativos. Es el caso de la visita de 1912, en la que presidió los actos del VII Centenario de la Batalla de las Navas de Tolosa; y de la de 1922, coincidiendo con la solemne conmemoración del III Centenario de la Canonización de San Francisco Javier.
- ²² El extenso oficio que, por encargo de la reina, había remitido el Mayordomo del Palacio Real a la Diputación el 18 de septiembre de 1866, concluía así: “Aguardadme al año que viene, que en mi combinación entrará como punto principal y objetivo el que me conozcáis y mezclemos nuestras cariñosas miradas y sentimientos; que no cedan los vuestros de adhesión a los míos de paternal cariño y solicitud”.
- ²³ De envelar: velar o cubrir con velo una cosa.
- ²⁴ Así lo constata también Joaquín Ciervo en 1957, al cumplirse medio siglo de la muerte de Antoni Caba: “El progenitor de Caba, notable adornista, distinguióse en la construcción de unos salones cuyo montaje, semejante al de los circos, era solicitado por todo Cataluña y conocido por *embelats* en épocas de las Fiestas mayores”. Joaquín CIERVO, “Un aniversario. Antonio Caba en el recuerdo”, *La Vanguardia Española*, 14 de diciembre de 1957, p. 29.
- ²⁵ Para todo lo relacionado con la figura de Antoni Caba, nos hemos servido principalmente de los sucesivos artículos que con el título “El pintor Antonio Caba” fueron publicados por el artista Manuel Rodríguez Codolá a la muerte del pintor en *La Vanguardia* los días 17 y 27 de febrero, y 5 y 19 de marzo de 1907. Hemos consultado también, entre otras, las obras de Manuel OSSORIO y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975, p. 111-112; y de José María GARRUT, *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, Madrid, 1974; así como el catálogo de la exposición *Antonio Caba (1838-1907)*, Francisco Miralles (1848-1901), Barcelona, 1947.
- ²⁶ En una nota necrológica con motivo de su muerte el 24 de enero de 1907, podemos leer: “Si Madrid tuvo su Madrazo, París su Bonnat y Munich su Lenbach, Barcelona tenía a Caba, cuyo solo nombre ya era suficiente para evocar una composición cuidada, un dibujo firme, un colorido sólido y lleno de vida”. B. B., “N’ Antoni Caba y Casamitjana”, *Il·lustració Catalana. Revista Setmanal Il·lustrada*, n° 193, Barcelona, 10 de febrero de 1907, p. 86.
- ²⁷ GARRUT, 1974, p. 78.
- ²⁸ La Heroína de Peralada es uno de tantos cuadros que forma parte del Prado disperso. Merced al interés y gestiones de Buenaventura Muñoz, presidente de la Audiencia Territorial de Barcelona, el Ministerio de Instrucción Pública lo cedió en 1907 al nuevo Palacio de Justicia de la Ciudad Condal. Y en noviembre de 1988 tuvo lugar su cesión al Ayuntamiento de Peralada, donde puede contemplarse en la actualidad en una de las salas del Centro de Turismo Cultural de Sant Domènec. *La Vanguardia*, 6 de mayo de 1907, p. 2. “Plan especial para proteger el centro histórico de Peralada”, *La Vanguardia*, 14 de noviembre de 1988, p. 14.
- ²⁹ Del carácter inconcluso del lienzo se hacen eco algunas publicaciones de la época. Así, en su crónica de la Exposición de Bellas Artes, el *Boletín de Loterías y de Toros*, n° 724, Madrid, 10 de enero de 1865, p. 17, aludía al “cuadro sin concluir del Sr. Caba, núm. 55, que representa la heroína de Peralada”. Por su parte, el *Catálogo del Museo Nacional de Pinturas* decía que se encontraba “sin concluir por enfermedad del autor”. *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas. Por D. Gregorio Cruzada Villamil*, Madrid, 1865, p. 10.
- ³⁰ Como significa a este respecto Rodríguez Codolá, “el artista premiado, el opositor a cátedras, descendió a la prosa de la vida... y tan por entero se entregó a hacer prosperar la casa, que mientras se cuidó de ella, toda su relación con el arte se redujo a pintar fondos con perspectivas para los entoldados”. Manuel RODRÍGUEZ CODOLÁ, “Antonio Caba (III)”, *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1907, p. 6.
- ³¹ Juan José MARTINENA RUIZ, *El Palacio de Navarra*, Pamplona, 1985.
- ³² En su traducción castellana, las inscripciones latinas decían: “Navarra en memoria de las glorias de sus Reyes, sepultados en el insigne Monasterio de San Salvador de Leire”; “Navarra afanosa recoge y guarda las cenizas veneradas de sus Reyes, depositadas en San Salvador de Leire”.
- ³³ Aunque la documentación no llega a precisar la ubicación exacta que ocuparía la urna, creemos poder deducirla enlazando varios testimonios. El primero, del propio Mercader, quien el 22 de julio de 1865 informaba a Fortunato Fortún de que “por toda la entrante semana me parece habré logrado despejar el bello nicho que ha de recibir el sarcófago Real, y colocado en otra parte aquel pequeño museo de Arquitectura bizantina”. El segundo, de Pedro de Madrazo, al significar que Manuel Mercader había ubicado “para estudio de los amantes del arte” los ocho capiteles dobles procedentes del antiguo claustro románico de la catedral, en la hornacina de un antiguo sepulcro abierto en el muro sur de la capilla de Santa Catalina. MADRAZO, 1886, p. 214-215. El canónigo no hizo sino cumplir el deseo que ya manifestara en 1844 la Comisión Central de Monumentos, al significar que “en la catedral se conservan 16 capi-

teles con sus impostas de arquitectura bizantina –obsérvese la exactitud terminológica- que pertenecieron al antiguo templo; convendría invitar al cabildo a fin de que colocando en algún lugar decente y oportuno aquellos preciosos restos puedan custodiarse debidamente”. Mercader había colocado dichos capiteles en el arcosolio de la capilla de Santa Catalina, y procedió a retirarlos de él para que acogiera la urna funeraria con los restos de los monarcas navarros; mas al frustrarse el traslado, los habría devuelto al mismo lugar. Adquieren así sentido sus manifestaciones a propósito del diseño de la urna funeraria, para el que se decantaba por el lenguaje gótico en armonía con el emplazamiento que le había asignado. No obstante, no descartamos su emplazamiento en uno de los nichos del claustro catedralicio, posibilidad a la que aludía un informe elaborado en julio de 1867 por la Comisión de Monumentos de Navarra, al significar que “se trazarán los planos del sepulcro que ha de guardar los restos, ya en el interior de la iglesia, ya en el claustro”. Nuestro agradecimiento a la profesora Clara Fernández-Ladreda Aguadé por sus consejos y orientaciones sobre el tema.

- ³⁴ Las reflexiones de Manuel Mercader a propósito del diseño de la urna, que remitió a Fortunato Fortún los días 19 y 20 de julio de 1865, no tienen desperdicio. Dice así el canónigo y secretario de Cámara: “Permítame una pequeña observación sobre los dibujos de la urna. *Inter nos* y sin que se piense en ofender a nadie: no me agrada el diseño. Parece un alfilerero de señora. Vamos a ver. ¿No sería mejor dar al sarcófago el carácter de la arquitectura cristiana, o sea, el gótico más depurado del siglo XV, que sobre ser propio de la época en que debieron reunirse los restos, se aviene mejor con el carácter de la catedral, y más aún con el del bellissimo nicho que les he señalado? ¿No nos darían allí mejor resultado las aristas verticales góticas, que no las oblicuas o inclinadas romanas que nos reflejan al sepulcro de Gajes, sin el lleno de su ornamentación? Ésta es otra expresión mía que someto al criterio de V. y del artista que pueda desempeñar el trazado”.
- ³⁵ “En el ramo de ebanistería es tal la perfección, seguridad y buen ensamblaje de las piezas, tal el gusto y la variedad en las formas que ofrecen toda clase de muebles, tal en fin la delicada conclusión del trabajo y la comodidad del precio, que nada dejan de desear al más exigente”. *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa... por D. Ramón de Mesonero Romanos*. Segunda ed. corregida y aumentada. Madrid, 1833, p. 257.
- ³⁶ Sobre la evolución histórica y situación en el siglo XVIII y primer tercio del XIX en Madrid de los gremios de la madera, y en concreto del gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal, véase Ángel LÓPEZ CASTÁN, *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX: oficios de la madera, textil y piel*, Madrid, 1991, p. 249-399 (ed. en microfichas). Resultan igualmente de interés las aportaciones de este mismo autor en “La ebanistería madrileña y el mueble artesano del siglo XVIII. I”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI, 2004, p. 129-150; y “La ebanistería madrileña y el mueble artesano del siglo XVIII. II”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVII, 2005, p. 93-114. Aunque en un marco geográfico más amplio y cronológico más alejado, de obligada mención es la obra de María Paz AGUILÓ ALONSO, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, Madrid, 1993.
- ³⁷ Carecemos de otras referencias acerca de Juan José Muñoz que no sean las de los anuarios y guías madrileñas de la época, en los que aparece mencionado en los oficios de carpintería y ebanistería, con taller en la calle Greda, 24, coincidiendo por tanto con la documentación que hemos manejado. Así puede comprobarse en el *Repertorio General o Índice Alfabético de los principales habitantes de Madrid... con sus domicilios*, Madrid, 1851, p. 39; y en el *Anuario General del Comercio, de la Industria y de las profesiones... Ordenado por D. Luis Marty Caballero*, Madrid, 1863, p. 216 y 400. Tenemos noticia del Proyecto de Investigación *60 años de ebanistería madrileña (1868-1936)*, cuya finalidad es la de intentar documentar la labor de ebanistería en el Madrid del cambio de siglo y buscar la actividad desarrollada por los ebanistas cuyos nombres aparecían en las listas y anuarios de los industriales de entonces. Es

muy probable que en dicho estudio quede perfilada con mayor nitidez la figura de Muñoz. Queremos manifestar nuestro agradecimiento al profesor Ángel López Castán por la amabilidad con que atendió nuestra consulta.

- ³⁸ Sobre la polifacética figura de Constantino Ardanaz y Undabarrena (Bilbao, 1820-Santander, 1873), que como ingeniero acometió proyectos de gran envergadura durante el reinado de Isabel II –relacionados principalmente con la expansión de la red de ferrocarril y las obras del Canal de Isabel II-, y en el ámbito político desarrolló una brillante carrera, véase *Los Diputados pintados por sus hechos: Colección de estudios biográficos sobre los elegidos por el sufragio universal en las Constituyentes de 1869. Recopilados por distinguidos literatos...*, Tomo Segundo, Madrid, 1869, p. 201-205; y Antonio BALBÍN DE UNQUERA, “Don Constantino de Ardanaz. Diputado por Mondoñedo”, *Biografías de los diputados a Cortes de la Asamblea Constituyente de 1869, con los retratos de los mismos*, Tomo I, Madrid, 1869, p. 617-630.
- ³⁹ A propósito de los materiales, se conserva un tercer condicionado sin fecha aunque probablemente posterior al de Juan José Muñoz, que proponía la madera de palisandro para la caja y tapa de la urna, y la madera de sándalo para el almohadón sobre el que descansaba la corona.
- ⁴⁰ Para el conocimiento de ambos escultores, véase OSSORIO Y BERNARD, 1975, p. 684-685; Francesc FONTBONA, *Història de l'Art Català, vol. VI. Del Neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888*, Barcelona, 1988; y Judit SUBIRACHS I BURGAYA, *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, 1994.
- ⁴¹ La ejecución de las cinco esculturas se realizó con regularidad, si bien en un plazo de tiempo mayor al previsto. La Academia de Bellas Artes de Barcelona aprobó los modelos de yeso el 6 de diciembre de 1866, certificó que las esculturas estaban sacadas de puntos el 1 de marzo de 1869, y su completa finalización el 31 de julio de 1871, aunque no fueron colocadas en su emplazamiento definitivo hasta 1876. Alexandre CIRICI, “El edificio de la Universidad de Barcelona”, *La Universidad de Barcelona. Estudio histórico-artístico*, Barcelona, 1971, p. 115-118. VV.AA., *Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo*, Barcelona, 1980, p. 12-14; SUBIRACHS I BURGAYA, 1994, p. 210-212.
- ⁴² Recordemos los sepulcros de los obispos Francisco Fleix y José Urquinaona en Tarragona y Barcelona respectivamente, el del cardenal Joaquín Lluich en la catedral de Sevilla, y el de Micaela Desmaisières, vizcondesa de Jorbalán y fundadora de las Adoratrices, en su iglesia de Valencia, además de otros mausoleos familiares para los cementerios barceloneses.
- ⁴³ AZANZA LÓPEZ; MOLINS MUGUETA, 2005, p. 81.
- ⁴⁴ José Javier AZANZA LÓPEZ, “Emblemática y arte efímero en el primer tercio del siglo XIX en Navarra: entre la pervivencia, la renovación y la decadencia”, *Revista Príncipe de Viana*, T. LXII, nº 224, 2001, p. 597-617.
- ⁴⁵ Su propuesta, que planteaba una doble alternativa, estaba fechada en 1858. José María ORDEIG CORSINI, *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, 1992, p. 65. Víctor ECHARRI IRIBARREN, “Génesis y evolución del recinto amurallado de Pamplona a partir del siglo XVI”, *Congreso Internacional Ciudades amuralladas*, Pamplona, 2007, p. 86-87.
- ⁴⁶ No quedaron incluidos en la misma los 652 reales que debían abonarse al pintor Esteban Giménez por las cuatro panoplias con armaduras antiguas, los cuales le fueron satisfechos años más tarde, en enero de 1869.
- ⁴⁷ Así queda de manifiesto en la crónica del periódico *Lau-buru* sobre los funerales de Alfonso XII oficiados en diciembre de 1885, en la que podemos leer que “en el centro del crucero se alzaba el suntuoso catafalco que hace años se construyó para la solemnidad fúnebre que se pensaba celebrar al realizar el proyecto de trasladar a Pamplona los restos de los Reyes de Navarra que descansan en el histórico Monasterio de Leire, traslado que aún no se ha llevado a efecto”. “Los funerales del Rey”, *Lau-Buru*, 12 de diciembre de 1885, p. 2.

- ⁴⁸ AIPV. Actas de la Comisión de Monumentos. Tomo I. Acta de 8 de agosto de 1867.
- ⁴⁹ Ídem. Sesión del 21 de noviembre de 1867.
- ⁵⁰ En estos términos describía Abarrátegui el estado del monasterio en una carta escrita al Presidente de la Diputación Foral de Navarra el 6 de junio de 1865.
- ⁵¹ QUINTANILLA MARTÍNEZ, 1995, p. 77-84.
- ⁵² Según relata Hermenegildo Oyaga, vicario de Yesa y testigo presencial de la ceremonia, en la nave se había erigido “un catafalco regio, en forma de capilla y altar, con las paredes cubiertas con ricos y abundantes damascos encarnados, en cuyo centro se formó un grave y modesto dosel con una efigie de Cristo crucificado. A sus pies, sobre una almohada de seda verde, estaban el cetro y la corona reales. En la mesa de altar, cubierta de terciopelo negro, colocaron los de Yesa la urna que contenía los restos mortales de los reyes de Navarra. En el frontal estaba el escudo de armas de Navarra”. Ramón MOLINA, “Don Hermenegildo Oyaga Rebolé y don José Oyaga Zozaya y su obra de restauración y mantenimiento en el Monasterio de Leyre”, *Leyre, Cuna y Corazón del Reino*, p. 427.
- ⁵³ AIPV. Leg. 1/3. Año 1876.
- ⁵⁴ AIPV. Actas de la Comisión de Monumentos. Libro I. Sesiones de los días 2 de diciembre de 1884, 14 de abril de 1886 y 1 de junio de 1887. Del proyecto de construcción de un panteón real en mármol daba cuenta Hermenegildo Oyaga a Pedro de Madrazo en carta remitida el 21 de octubre de 1884. MADRAZO, Tomo I, 1886, p. 543.
- ⁵⁵ José GOÑI GAZTAMBIDE, “Proyecto fallido de trasladar a Pamplona los restos de los Reyes de Navarra”, *Diario de Navarra*, 16 de octubre de 1988, p. 43. QUINTANILLA MARTÍNEZ, 1995, p. 329-331.
- ⁵⁶ Íbidem, p. 331.
- ⁵⁷ V. IÑIGUEZ, “Traslado de restos de los primeros reyes navarros al Monasterio de Leyre”, *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, nº 23, 1915, p. 131-136. “Las cenizas de los Reyes de Navarra. De Yesa al Monasterio de Leyre”, *Diario de Navarra*, 9 de julio de 1915, p. 1-2. Algunas revistas ilustradas de la época ofrecen abundante información gráfica del acontecimiento, caso de *La Hormiga de Oro*, 24 de julio de 1915, p. 472-473; mayor sobriedad muestra *La Avalancha*, 24 de julio de 1915, p. 166 y 169.
- ⁵⁸ Siguiendo el diseño de Javier Ciga, el armazón de hierro fue construido en Barcelona, y la caja de roble en Pamplona, en la funeraria familiar que regentaba el propio pintor. En los días previos a su traslado a Leyre, y antes de depositar en ella los restos reales, fue expuesta al público en diversos establecimientos pamploneses, entre ellos la funeraria de Ciga y el estudio fotográfico de Roldán e Hijo. De todo ello tenemos noticia gracias a las “gacetillas” publicadas en *Diario de Navarra*, 4 de julio de 1915, p. 3.
- ⁵⁹ La inscripción, redactada por el archivero de la Diputación Carlos de Marichalar, decía así en su traducción castellana: “En este túmulo descansan esperando el día del juicio los restos mortales de los Reyes, Reinas y Príncipes de los primeros que se cuentan en Navarra. Queden en paz y en Cristo. La Diputación de Navarra erigió este monumento en julio de 1915”. Dos hermosas fotografías del mausoleo de mármol fueron expuestas en junio de 1916 en el escaparate del establecimiento fotográfico de Roldán en Pamplona. *Diario de Navarra*, 8 de junio de 1916, p. 4. Juan José MARTINENA RUIZ, “Enterramientos reales en Leyre”, *Diario de Navarra*, 30 de junio de 1985, p. 32.
- ⁶⁰ Los trabajos de reconstrucción del monasterio llevados a cabo a mediados del siglo XX con motivo de la llegada de los monjes benedictinos de San Pedro de Solesmes supusieron el cambio de ubicación del mausoleo real, que en 1951 fue trasladado desde la cabecera románica a la entonces denominada capilla de San Benito –también conocida como del Santísimo y del Sepulcro de los Reyes–, en el lado de la Epístola, perdiendo entonces su soporte de leones y bichas. En 1982, la arqueta de madera quedó ubicada en un nicho del muro norte de la nave, protegida por una reja procedente del lugar de Iso, en el Romanzado. Ambos emplazamientos resultaban ya familiares para los monarcas: en el primero habían permanecido entre 1884 y 1891, en tanto que en el segundo lo habían hecho entre 1875 y 1884. “Apertura de la arqueta con los restos de los Reyes de Navarra”, *Diario de Navarra*, 22 de octubre de 1982, p. 18. José Luis OLLO, “La dinastía pirenaica”, *Diario de Navarra*, 8 de marzo de 1983, p. 23. Concluye con éste el autor un total de cuatro artículos dedicados a los restos reales del monasterio de Leyre, publicados entre el 15 de febrero y el 8 de marzo de 1983.

La Exposición Internacional de Barcelona y su impacto en Tarragona

Elena de Ortueta Hilberath
Universidad de Extremadura

Fecha de recepción: 7 de septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 183-200
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

La celebración de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929 significó la atracción de nuevas industrias y la creación de ciertas infraestructuras de carácter cultural y social. Pero ¿de qué manera repercutió esto en Tarragona?. Así abordamos en primer lugar la presencia de Tarragona como cuna de la cultura de la Península Ibérica en la Exposición “El Arte en España” y la imagen de la ciudad como atracción turística. Seguidamente analizamos la tutela de los vestigios romanos para demostrar las políticas poco coherentes en esa materia. Hubo inversiones importantes como el Paseo Arqueológico o el Foro Provincial pero a su vez la desidia favoreció la pérdida de la Iglesia del Miracle o la Necrópolis Paleocristiana. Y por último, constatamos que a pesar de la fuerte presencia de arquitecturas y decoraciones escultóricas de época romana su ornamentación no influyó en los inmuebles levantados en ese momento, en cambio algunas formulaciones de los pabellones de Barcelona se reprodujeron en Tarragona.

PALABRAS CLAVE

Exposición Internacional, Turismo, Conservación del Patrimonio, Museología, Estilo arquitectónico.

ABSTRACT

The celebration of the Barcelona's International Exhibition in 1929 meant the creation of new cultural and social industry and infrastructures. In this sense, how did this event echoed in Tarragona? In this study, we analyze the presence of Tarragona as the origin of culture in the Iberian Peninsula through the exhibition “Art in Spain.” We also study the city's representation as a tourist attraction. Then, we revise the preservation of Roman remains to provide evidence of inconsistent policies in the area. For example, there have been significant investments for the construction of the Archaeological Park or the Forum. However, the Church of Miracle or the Paleo-Christian Cemetery have been lost due to the idleness of institutions. Finally, we find that despite the strong presence of Roman architecture and sculptural decoration, it did not affect the new buildings of that time, however some formulations of the Barcelona pavilions were reproduced in Tarragona.

KEY WORDS

International exhibition, tourism, heritage conservation, museology, architectural style.

La ciudad que en 1888 se mostrara ante el mundo con timideces de doncella y turbaciones de adolescente es ahora una gran metrópoli segura de su enorme vitalidad y de sus bellas posibilidades. Su riqueza fabril y su próspero comercio la han convertido en moderna capital europea - Las Noticias, Suplemento, 19.5.1929, s.p.

Tanto la exposición Universal de 1888 como la Internacional de 1929 reportaron pingües beneficios a Barcelona. Así se construyeron nuevas infraestructuras destinadas al ocio y a fines sociales, o bien se difundieron modernas industrias e incluso se cedieron al municipio unos terrenos pertenecientes al todopoderoso ramo de la Guerra; todos estos ejemplos son una buena mues-

tra del nuevo destino de la ciudad. Este nuevo empuje obviamente también repercutió en las poblaciones vecinas, las cuales quisieron aprovechar el impulso económico y cultural de las celebraciones para renovar sus equipamientos, consolidar sus redes comerciales o bien convertirse en un nuevo reclamo turístico con el claro propósito de mejorar la economía local.

La presencia de Tarragona en la Exposición de 1929

Joaquín Montaner y Castaño -jefe de la sección de arte de la Exposición-, fue el encargado de organizar la muestra artística *El Arte en España (Arqueología y Bellas Artes)* en la sede del Palau Nacional. La exposición comprendía objetos, ‘auténticos’ códices, sellos, monedas... y además ‘reproducciones’, procedentes de todo el territorio español producidos desde la época prehistórica hasta el siglo XVII. La finalidad de la exposición, según los académicos de la Historia Vicente Castañeda y Antonio Ballesteros fue la siguiente:

*“El Arte en sus grados de evolución demuestra la técnica y el gusto estético de las generaciones; pero al mismo tiempo, como huella de culturas y civilizaciones, es un exponente histórico inestimable... La Historia en su concepto moderno y enciclopédico, comprende, pues todas las manifestaciones artísticas... sin reparar en su clase y factura... los restos son de calidad diversa”*¹.

En la muestra primó el aspecto histórico frente a la calidad artística de las piezas seleccionadas aunque hubo un claro interés en presentar los bienes patrimoniales de la manera más idónea, y en palabras de un periodista de la época las salas del Palau Nacional se transformaron *“en inestimable museo de la grandeza histórica de nuestra patria”* y se mostraron *“toda la riqueza artística de España, que no tiene tal vez parangón en ningún otro país será exhibida a los visitantes en un ambiente propicio y adecuado, por el que se evocarán las características esenciales de cada modalidad histórica”*².

No sólo el interior, sino también el exterior, se diseñó tanto para la exaltación de los valores culturales como para recalcar la trascendencia del legado artístico español. Los arquitectos Enric Catà y Pere Cendoya pusieron especial énfasis en *“que su construcción responda dignamente al valor artístico de las obras que han de exhibir y es por ello el mayor de todos los Palacios del certamen, no superándole ninguno en importancia y riqueza”*³. El propósito se logró y hoy en día se trata de un edificio emblemático y ha pasado a ser un referente en el paisaje urbano –*skyline*– de Barcelona y sobre todo de la montaña del Montjuïc. No obstante, recordemos que las soluciones constructivas respondían al carácter efímero de la fábrica.

En la Exposición de *Arte en España* las piezas procedentes de la provincia de Tarragona fueron un total de

cuarenta y cinco pero tan sólo se comentaron en el mencionado *Catálogo bibliográfico e histórico* seis objetos frente a los 1.239 analizados. Para enseñar la evolución cultural de Tarragona en distintas etapas se mostró para la época ibérica una maqueta que reproducía un horno de cerámica hallado en La Coma (cat. 65) y se expuso un puñal de hierro con empuñadura doble globular (cat. 105); mientras que de época romana se trasladaron tres esculturas custodiadas en el museo arqueológico de la ciudad: el torso de Pomona (cat. 114), el Lampadario de bronce (cat. 121), y la estatuilla de bronce de la diosa Juno o Hera (cat. 124); y finalmente del periodo medieval se colocó una Virgen con el Niño procedente de Montblanc (cat. 682)⁴. En cambio, en otra publicación oficial: *Guía del Museo del Palacio Nacional* elaborada y reeditada a modo de inventario por Manuel Gómez Moreno se describieron un total de 4.899 de las obras expuestas en las salas y en los vestíbulos del Palau Nacional. Al igual que la obra del duque de Berwick y Alba, no abarcó la totalidad de las piezas expuestas e incluso su numeración es diferente a la que aparece en el citado catálogo del duque. A partir de la publicación de Gómez Moreno hemos podido constatar que se llevaron a Barcelona además de las piezas anteriormente reseñadas la colección de trece tapices *“estilo de Rubens. Bruselas, siglo XVII”*. De ellos nueve formaban parte de la serie ‘Alegórica’ colocados en diferentes salas (cat. desde 2686 hasta 2698), además una Virgen tallada de Santes Creus, dos casullas góticas propiedad del Gobernador Eclesiástico, y por último, un cáliz y un relicario ambos de plata dorada procedentes de Montblanc. Asimismo un buen número de obras cedidas a la muestra por la catedral de Tortosa –relicarios, obras de platería, códices, tallas, retablos, pinturas-⁵.

La selección de esculturas del periodo romano no fue casual. Durante la visita de Alfonso XIII, en abril de 1904 a Tarragona, se hizo especial hincapié en la calidad de las tres esculturas: Pomona, Lampadario y Juno⁶. Algunos objetos antes de ser trasladados a Barcelona fueron restaurados. En febrero de 1927, en el taller del escultor marmolista Arana, se recompusieron la Pomona, la Venus y el Baco Joven por la cantidad de 82’25 pta. Otras fueron intervenidas en Barcelona como el Lampadario y, una vez más, se tuvo que consolidar el Baco Joven⁷.

Con motivo de la Exposición Internacional de 1929 se celebró el IV Congreso Internacional de Arqueología -en coordinación con el Congreso de la Asociación Española del Progreso de la Ciencias- entre los días 23 y 29 de septiembre. Las anteriores reuniones científicas tuvieron lugar en Atenas (1906), el Cairo (1909) y Roma (1912). El Congreso de Barcelona lo presidió José Ramón Mélida y Pere Bosch Gimpera –este último hizo las funciones de secretario-. Dichas jornadas no contaron

ni con el beneplácito del Institut d'Estudis Catalans ni tampoco con la presencia de su presidente Josep Puig i Cadafalch. La prensa catalanista del momento consideró la reunión científica como una “*apología españolista*”. El conflicto de poder entre el Gobierno Central y el autonómico catalán no era algo extraordinario. Desde el periodo de la Mancomunitat existió un claro interés por descentralizar las competencias estatales a favor de la autonomía catalana. Por ejemplo, este debate se vislumbró en Tarragona durante las excavaciones del Teatro y de la Necrópolis Paleocristiana. Ángel del Arco Molinero, director del Museo Arqueológico, notificó a la Real Academia de la Historia su malestar debido a la pérdida de competencias y denunció la posibilidad de que algunos hallazgos fuesen trasladados a Barcelona. La contestación no se hizo esperar, Josep Puig i Cadafalch escribió

*“L’exploració de Tarragona ha tingut un fi que semblarà inexplicable per qui no conegui a fons les coses d’Espanya. Totes aquestes investigacions es fan sense cap subvenció de l’Estat i ni tant sols amb el seu beneplàcit: doncs l’Estat que deixa emigrar dotzenes d’obres d’art, que té abandonats els monuments declarats nacionals, ha embargat i ha decomissat les troballes fetes a Tarragona”*⁸.

En el marco del IV Congreso Internacional de Arqueología, Tarragona no quedó al margen de las reflexiones científicas. Joaquín María de Navascués y de Juan escribió para la ocasión una monografía ricamente ilustrada sobre la historia de la ciudad. Analizó varios vestigios del pasado con el claro propósito de contrastar y así también justificar los contenidos históricos allí expuestos. Continuó con la descripción de una serie de sitios como la muralla, los templos romanos de Júpiter, de Augusto, de la Tutela, o el de Minerva, el Circo, el Teatro, el Anfiteatro, el Foro mayor o de la Provincia, el Foro menor o de la Colonia, el Pretorio, las Termas y el Gimnasio en los terrenos de la fábrica del gas, el puerto romano, el Cementerio, o bien el Museo Arqueológico del cual era director en 1929. También incorporó las principales ruinas ubicadas a las afueras de la ciudad como el Mausoleo de Centcelles, la Cantera romana del Mèdol, el Acueducto, la Vía Augusta, la Torre de los Escipiones, el Arco de Bará y Mas Rabassa. El ensayo de Navascués resulta esclarecedor para conocer el panorama de las investigaciones arqueológicas coetáneas sobre la antigua Tarraco. Especialmente interesantes fueron los debates generados en torno a los hallazgos arqueológicos fruto de las obras de ampliación del perímetro de la ciudad. Nos referimos en concreto al Teatro emplazado a una lado de la calle de San Magí –Josep Colominas y Francesc Carbó–, o bien a los restos de la Necrópolis junto al río Francolí en los terrenos de la Tabacalera –Josep de

Calasanz Serra Ráfols y Joan Serra Vilaró⁹– e incluso las interpretaciones iconográficas del mosaico de Centcelles –Josep Gudiol Cunill y Josep Puig i Cadafalch¹⁰–. El 5 de octubre los congresistas procedentes de Mallorca visitaron Tarragona guiados por Navascués. Conocieron ‘in situ’ el Museo Arqueológico y los restos romanos de la Necrópolis –en el solar de la Fábrica de Tabacos–, la cantera del Mèdol, además visitaron la Catedral y el Museo Diocesano¹¹.

El citado libro de Navascués fue editado en castellano, en alemán y en francés. Sirvió de germen para su futura *Guía de Tarragona* publicada por el Patronato Nacional de Turismo en 1932. El turista de 1929 también contó con otra obra elaborada por Sanç Capdevila cuyo objetivo principal, en palabras del propio autor, fue el de acompañar al visitante durante el paseo por la ciudad. El contenido fue mucho más vasto que el libro del arqueólogo madrileño al contemplar las arquitecturas de reciente construcción o bien destinos turísticos alejados de Tarragona como los monasterios cistercienses de Poblet, Santes Creus o Vallbona, o bien de época más moderna: la cartuja de Scala Dei¹² (Figs. 1 y 2).

Las publicaciones oficiales del Certamen fomentaron las excursiones artísticas y culturales. En especial, el *Diario Oficial de la Exposición* destinó varias columnas a las “bellezas de España”. En distintas ocasiones se hizo referencia a Tarragona, pero en particular sobresalió la publicidad relativa a las tierras aragonesas, quizás la celebración, no muy lejana en el tiempo, de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 hizo que la oficina de prensa aragonesa fuese más receptiva en la atracción de forasteros, e incluso podría considerarse la posibilidad de un cierto interés por dar a conocer los antiguos territorios que conformaban en el medievo la Corona de Aragón¹³ (Figs. 3 y 4).

En particular sobre la ciudad que nos ocupa, ya en el primer número de la publicación oficial, Guillermo Díaz Plaja¹⁴ mencionó la obligación de visitar Tarragona “*en un día soleado por la hermosura de sus palmeras y sus restos arqueológicos*”. Un mes después, Adolf Alegret describió magistralmente la presencia de las ruinas romanas en la ciudad, “*el cementerio pagano-cristiano de Tarragona representa un valor cuantioso para el esclarecimiento de la historia un tesoro para la arqueología, una visión que hace 15 siglos salida a la flor de tierra para pedir auxilio competencia y protección*”¹⁵. Otros columnistas admiraron las joyas medievales como Federico Torres Brull, quien en su artículo “Tarragona a los ojos del turista” relató lo siguiente:

*“el turista admira vivamente nuestro suntuoso monumento de la piedad cristiana: la Catedral... soberbia mole arquitectónica gótico-románica, simboliza tantas glorias catalanas... llevándose un recuerdo indeleble de este trozo de hidalguía y ensoñadora tierra catalana”*¹⁶.



Fig. 1. I Exposició Turisme, 1936. TG Llauger (BHMT)



Fig. 2. Patronato Nacional de Turismo. Ciudad de Monumentos 1932. Romanos. Lit. Talleres Voluntad Serrano (BHMT)

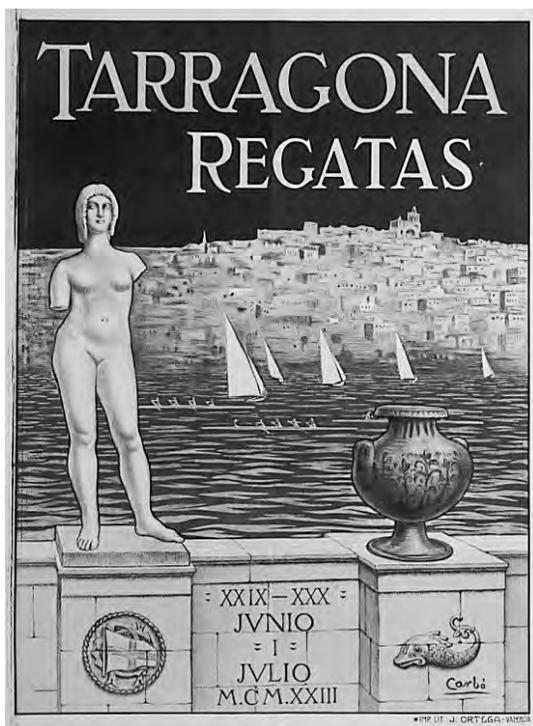


Fig. 3. Tarragona Regatas. 1923 Litografía J Ortega Valencia (BHMT)



Fig. 4. II Congreso de Arquitectos de lengua catalana. R Argilés, 1935 (BHMT)

Tampoco faltaron menciones al monasterio de Poblet, valorado como símbolo patrio. No obstante, la Diputación y el Ayuntamiento de Tarragona no fueron siempre receptivos a las solicitudes de los organizadores de la Exposición. Por ejemplo, en junio de 1929 la Diputación no pagó las 300 pesetas por página al *Boletín de Información Comercial*. Se descubrió el uso fraudulento de los fondos, ya que la finalidad última no era la promoción de Tarragona como se les había asegurado sino la mejora del Palacio de la Diputación de Barcelona¹⁷.

La conservación del legado romano

La expansión de la ciudad y la remodelación de las áreas urbanizadas fueron parejas con el descubrimiento y el saqueo de un buen número de vestigios de la antigua Tarraco. En 1929, Adolf Alegret comentó: “*Diríase que en el siglo XIX fue un rayo X penetrando en las entrañas en que se asienta para que pudiera estudiarlas aquel ínclito varón llamado Hernández de Sanahuja*”. Alegret menciona los estudios estratigráficos de las excavaciones llevadas a cabo en la cantera del puerto, las cuales intentaron esclarecer los distintos asentamientos de la zona. Los dibujos de Bonaventura Hernández de Sanahuja son uno de los ejemplos más tempranos de la utilización de dicho método en la historiografía española¹⁸.

La falta de una política preventiva no facilitó ni la custodia ni la conservación de los hallazgos. En marzo de 1850, la invención del descubrimiento de un presunto sepulcro egipcio –en los terrenos de la Cantera–, resultó ser un instrumento útil para la revalorización del patrimonio cultural de nuestra ciudad y a la par sirvió para la promoción profesional de Hernández de Sanahuja. Así, en junio de 1852, se recomendó depositar en el Museo, cuantos objetos fuesen encontrados en la Cantera. Dicha orden fue nuevamente sancionada por la real orden del 11 abril de 1854. El propósito fue claro: evitar el expolio, la venta fraudulenta por parte de los penados y los operarios que trabajaban en las labores de desmonte o, lo que aún fue peor, la pérdida definitiva al ser reutilizados como pedruscos en la cimentación de los muelles. Por otra parte, a Hernández de Sanahuja, en septiembre de 1851, se le nombró correspondiente de la Real Academia de la Historia, y poco después, Inspector de Antigüedades de Cataluña y Valencia, y supernumerario de la Comisión de Monumentos de Tarragona y, por último, director del Museo Provincial Arqueológico de Tarragona. Sus primeras labores fueron tanto la dirección de las excavaciones de la Cantera del puerto –que también contemplaba el consiguiente traslado al Museo de los objetos recuperados–, como la consolidación del Acueducto romano de les Ferreres. Este último le fue confiado por la Comisión de Monumentos de la ciudad¹⁹.

A pesar de las medidas preventivas iniciales, a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, las sustracciones de bienes pertenecientes al periodo romano continuaron. No fue tarea fácil compatibilizar la conservación de los restos arqueológicos con el urbanismo de nueva implantación o la remodelación de calles y plazas. En 1919 Josep M. Pujol de Barberà presentó un proyecto de ampliación de la zona del Ensanche que fue ratificado por real disposición en junio de 1922. Los años veinte fueron especialmente ricos en descubrimientos. Podemos señalar los restos del Teatro Romano a la altura de la calle de San Magí, la Necrópolis Paleocristiana en el solar de la Tabacalera, el Foro de la Colonia ubicado en las inmediaciones de la plaza de Corsini, el Foro Provincial próximo a la Catedral, algunos mármoles pertenecientes al Templo de Augusto –desenterrados durante las labores de pavimentación de la plaza de Peixaterias Vellas y plaza de l’Oli (1932)– o incluso en el mismo año 1929 podemos citar el hallazgo del retrato de ‘Palas Atenea’ una figura femenina y un torso escondidos en un horno de cal ubicado en el solar 64 de la Rambla Nova. Paralelamente las arquitecturas y las esculturas antiguas que ya formaban parte del paisaje urbano sufrieron algunos desplomes aunque eran obras de primer orden como la Iglesia del Miracle o bien la muralla romana de la ciudad que circunscribía el casco histórico. Todo esto nos demuestra que el tratamiento y la custodia del legado de nuestros antepasados fue desigual y su transmisión a generaciones venideras dependió de las circunstancias particulares de cada momento.

En esos años, y como ya hemos comentado, existió un enfrentamiento entre la Mancomunitat y el Gobierno Central por la gestión de los bienes muebles e inmuebles de interés cultural. Por ello, los informes del Institut d’Estudis Catalans, y las actas de la Comisión Municipal de Fomento, así como la correspondencia primero entre Juan Ruiz y Porta, y después entre Ángel del Arco, y poco después entre Eduardo Toda y la Academia de la Historia, nos permiten entrever la política patrimonial y constatar las distintas actuaciones y las pérdidas que existieron en ese periodo de la herencia del pasado.

La ciudad careció de una política municipal coherente en materia de conservación o tutela del perímetro defensivo ubicado en la parte alta de la población. El conjunto formado por las murallas llamadas ciclópeas romanas contaban con la declaración de Monumento Nacional desde marzo de 1884. En 1916 Juan Ruiz y Porta comunicó a la Academia los “atentados” que estaba sufriendo la misma. En 1932 dos sitios fueron especialmente conflictivos: el primero, la torre medieval d’en Tintorer –via de l’Imperi, 13b– cuyo desmonte hubiese permitido un acceso directo desde la calle Salines –junto a la plaza de la Font– al paseo Saavedra, y el segundo, la plaza Pilats junto a la calle Portella y el futuro Museo

Arqueológico. Finalmente, a pesar de las críticas de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense y de la Comisión de Monumentos, se abrió la plaza Pilats, cosa que implicó la demolición de un trozo de muralla. En cambio, se respetó la recomendación emitida en noviembre de 1931 por la Comisión de Monumentos, que con vino “*conservar la torre saliente del lienzo de muralla del paseo Saavedra, acordándose que debe ser respetada dicha construcción*”. Mal que bien, se había logrado un mayor grado de concienciación a favor de la custodia de la herencia del pasado; valga recordar que en agosto de 1870 Bonaventura Hernández de Sanahuja denunció la venta e incluso la demolición inmediata de la muralla y del Castillo de Pilatos²⁰.

En otras ocasiones, la declaración de Monumento Nacional no llegó a tiempo. Después de unas fuertes lluvias caídas en la madrugada del 9 al 10 marzo de 1915 se desplomaron las bóvedas y parte de los muros de la iglesia del Miracle, levantada en la arena del anfiteatro y que había servido hasta 1911 de penal. El 5 de agosto de 1924 se ratificaba por real orden la declaración de Monumento Nacional de las ruinas de la iglesia del Miracle y del Anfiteatro²¹.

Con estos acontecimientos, el 7 de mayo de 1919 Jeroni Martorell pronunció una conferencia en el palacio de la Diputación durante la cual describió su proyecto de consolidación de la muralla y ajardinamiento del área de la Falsa Braga o Campo de Marte. Su diseño comprendía desde la puerta del Roser hasta pasada la torre de San Magí o justo al inicio del paseo Torroja y, asimismo englobaba la zona del Anfiteatro o parque del Miracle. La creación de zonas verdes era una antigua reivindicación de la ciudad. En 1875 Magí Tomas planteó un proyecto de remodelación de la casi totalidad del perímetro defensivo al transformarlo en un amplio paseo de circunvalación. En esa ocasión se trataba más de la reutilización de las estructuras defensivas y de su terreno que de la puesta en valor del legado romano. Martorell presentó una propuesta ideal. Algunas de sus partes no resultaban ejecutables. A nivel de diseño sobresalía la integración de los restos arqueológicos y las zonas verdes. En sus dibujos apreciamos ciertas formas deudoras del urbanista francés Jean Claude Nicolas Forestier, que en aquel entonces estaba realizando las labores de transformación de la montaña de Montjuïc para convertirla en un fantástico vergel con destino a los jardines de la futura Exposición. En 1933 se inauguró el paseo arqueológico de Tarragona²².

No fue un caso aislado de recreación de un ambiente idóneo para la difusión de unas ruinas. En 1924 se solicitó la declaración de Monumento Nacional del Arco de Barà, del Mausoleo de los Escipiones y del Pretorio o Castillo de Pilatos. La real orden no tardó en llegar: el 28 de julio de 1926 fueron reconocidos como Monumentos

Nacionales los dos primeros. El Castillo de Pilatos ya había pasado a esa categoría dos días antes. En la real disposición se dictaminó que su tutela correspondería al Estado mientras que la inspección y la vigilancia de los mismos se asignarían a la Comisión de Monumentos. En esas mismas fechas se organizó el Circuito Especial de Firmes, el cual favoreció la modernización de la red de carreteras con el claro propósito de facilitar el movimiento de turistas. Una de las primeras actuaciones en la provincia de Tarragona fue el acondicionamiento de la carretera de Valencia a Molins del Rey. En 1929 Antoni Pujol dibujó la adecuación del Mausoleo y dispuso un jardín donde primó la plantación de cipreses, los cuales dibujaban el perímetro del monumento. También se asignó una cantidad para realizar la bifurcación de la carretera a la altura del Arco de Barà, pero la oposición del propietario José Mateu -abogado de profesión- no facilitó su ejecución. Mateu llegó incluso a interponer un recurso en el Tribunal Supremo para evitar la expropiación. Por otra parte, la actuación de los empleados del Circuito Nacional de Firmes no fue siempre ejemplar. En enero de 1931, se informó que en el Arco de Barà:

“tres dependientes del Circuito Nacional de firmes Especiales, llamados: J Alegret, J Vidal y J Cañellas aprovechando la ocasión de estar en aquel paraje ayudando a la toma de datos para el estudio del desvío de la calzada, disponiendo de pintura roja para señalar las referencias, se encaramaron sobre el reborde del zócalo del Monumento y escribieron los nombre de dichos sobre el estribo izquierdo con groseros trazos de unos veinte centímetros”.

No fueron los únicos. Por esas fechas, aparecieron dos pintadas en la parte superior del Mausoleo de los Escipiones con los nombre A. Malé y Altés. Hacía poco tiempo se había limpiado el zócalo de semejantes actos vandálicos²³.

Mucho más complejas fueron las labores de integración de las ruinas en zonas urbanizadas. En 1919, durante la ejecución del derribo de una manzana de casas -Santa Teresa, Tras Carnicerías, Mercería y prolongación de Santa Ana- adquiridas por el Ayuntamiento para transformar la zona en plaza de mercado, salieron a la luz unas sólidas estructuras romanas pertenecientes al Foro. La actitud del Consistorio fue clara: su pronta demolición para evitar una zona poco segura para los transeúntes, en especial para los niños “*que han tomado aquellos lugares como punto para sus juegos*”, e inunda al haberse convertido en un centro de reunión de gente de mal vivir; opinión compartida por los vecinos de la plaza representados por Sebastián Alberich. Eso sí, se autorizó antes de proceder a su derribo el día 15 de mayo de 1919 que “*los aficionados al estudio de las antigüedades y los interesados en conservar algún recuerdo de los restos arqueológicos de que se trata, puedan sacar fotografías*

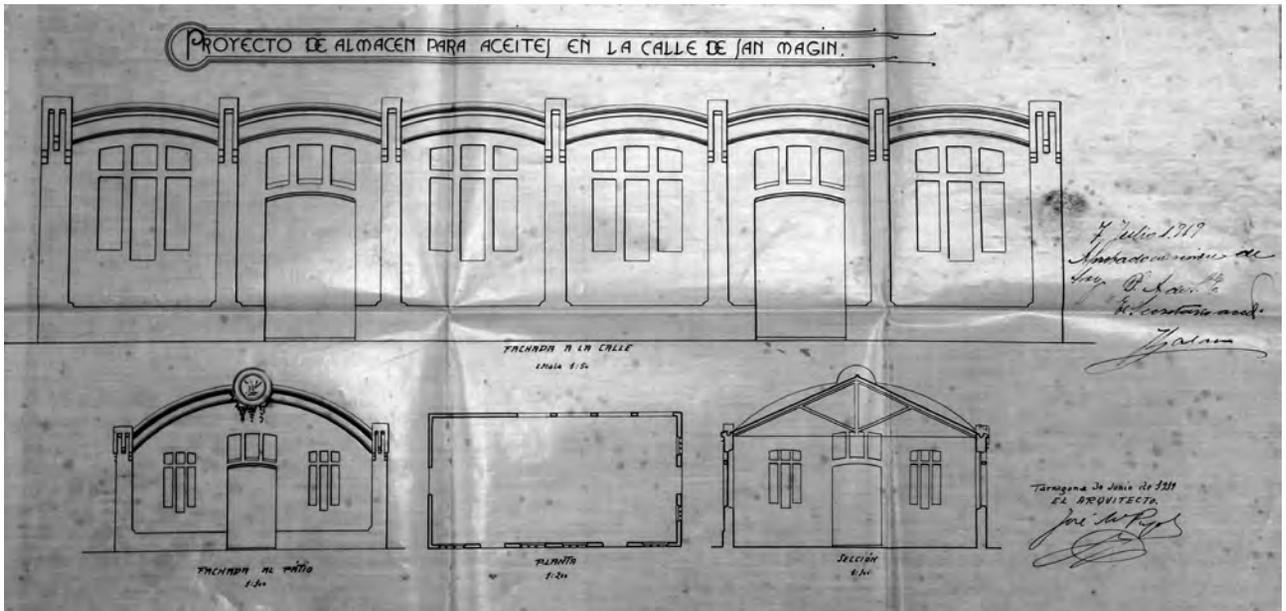


Fig. 5. Proyecto de almacén para aceites en la calle de Sant Magín. Josep M Pujol de Barberà, 30.6.1919 (AHMT)

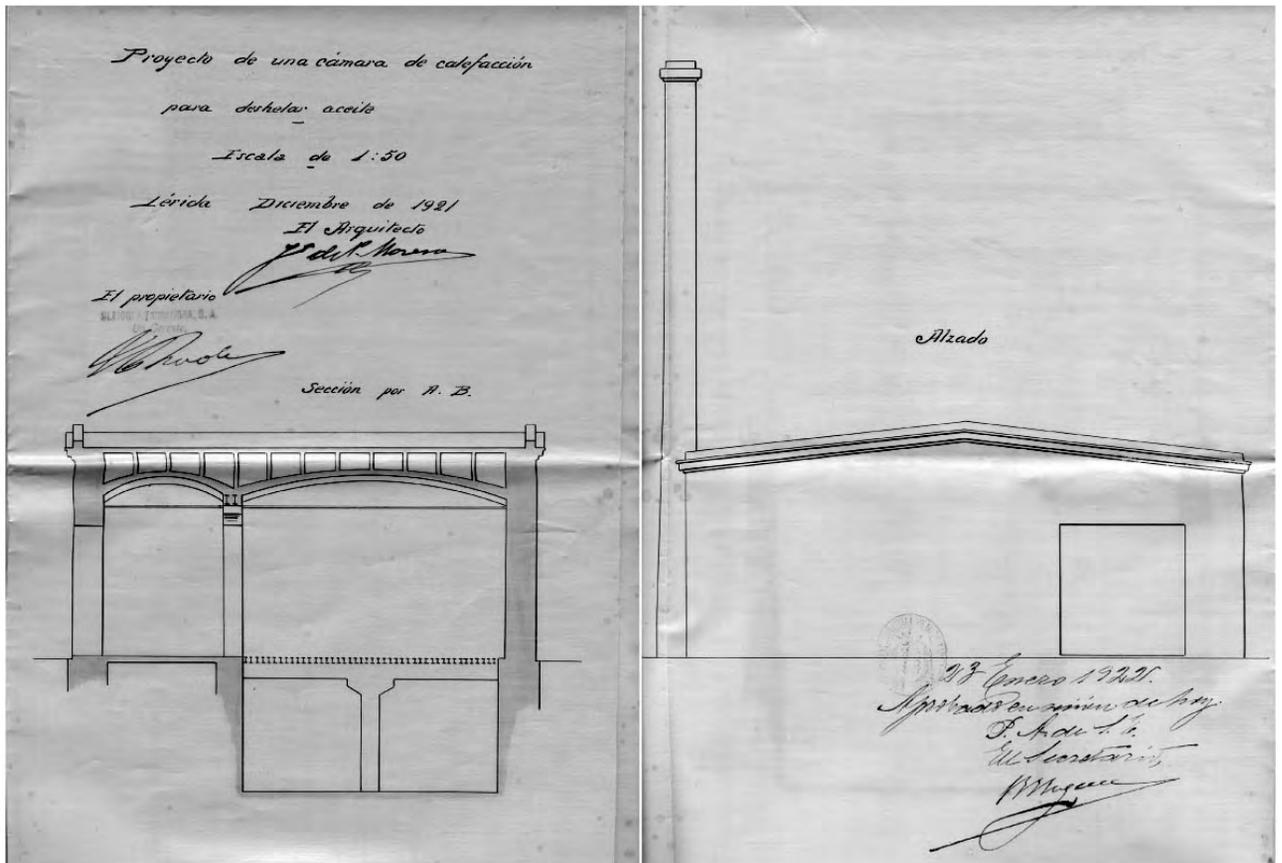


Fig. 6. Proyecto de cámara de calefacción para deshelar el aceite. Francisco de Paula Morera Gatell, 1.12.1921 (AHMT)

o copias de los mismos; procediendo después a su derribo". Incluso el diputado regionalista Antonio Albafull escribió "*oponiéndose a la pretensión de la Junta provincial de monumentos de que se desista del derribo de unas casas en cuyos cimientos se ha descubierto un muro sin valor arqueológico, pero que ella se lo da alegando se trata de las ruinas del Foro Romano*".

Ramón Salas, arquitecto provincial y miembro de la Comisión de Monumento, constató el carácter romano de la fábrica. Dicha opinión fue refrendada tanto por Ángel del Arco Molinero, el cual realizó las prospecciones oportunas del yacimiento por encargo de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades como también por José Ramón Mérida, miembro de la Academia de la Historia, y Jeroni Martorell en representación del Institut d'Estudis Catalans. No obstante, la Comisión de Fomento del Ayuntamiento –formada por Celestino Salvadó, Javier Martorell, Tomas Nin y Bonaventura Ollé– admitió que se trataba de una obra romana pero "*no así de confirmar de forma rotunda y sin pruebas de que perteneciese al Foro*". Finalmente, las Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia apostaron por su conservación y, gracias a la real orden ratificada el 4 de septiembre de 1922, se obligó al Ayuntamiento a su conservación y a la señalización del trazado del Foro sobre el pavimento de cemento portland de la futura plaza del mercado. Además de la actitud reticente, el Consistorio durante años aseveró que todo se trataba de "*una maniobra política para desacreditar el Ayuntamiento dando la impresión de que se están derribando monumentos antiguos de gran valor histórico y arqueológico*". En 1929, sin el más mínimo pudor, se colocó un barreno para la remodelación de la alcantarilla en la calle de Santa Teresa con la clara intención de "*poder romper una de las muchas piedras amontonadas en el subsuelo de la vía pública procedentes de las ruinas del Foro*". En la posguerra, en octubre de 1939, a pesar de las penurias económicas se compró por 3.144'60 pta el solar de 104'82m² de la casa arruinada propiedad de Carmen Cendran Verderol con el deseo de conservar el sesgado muro del Foro.

En 1932, coincidiendo con las labores de ejecución del paseo arqueológico, el equipo del gobierno municipal fue más receptivo al adquirir por 21.000 pesetas la denominada Basílica del Foro enclavada en el Beaterio de Santo Domingo. Asimismo, en esas mismas fechas, se tasaron para su posible compra los terrenos del antiguo Foro de la Colonia, comprendidos entre las calles de Lleida, Soler, Cervantes y Gasòmetre junto a la plaza de Corsini. Desde 1927 hasta 1929 Serra i Vilaró se encargó de las excavaciones y del estudio de las piezas halladas²⁴.

En abril de 1884, durante las labores de explanación y desmonte del llamado Huerto de Capuchinos o patio

Escofet, a un lado de la calle de San Magí, salió a la luz parte de la gradería junto con dos bóvedas pertenecientes al Teatro romano. Hasta entonces se desconocía su ubicación como se aprecia releendo la obra temprana de Bonaventura Hernández de Sanahuja. No será hasta 1889 cuando se descubra la primera inscripción. Posteriormente, en 1919 el solar fue nuevamente desmontado para la construcción de un almacén de aceite diseñado por Josep M. Pujol para los industriales Bonet, Mallol y Montlleó representantes de la sociedad Oleícola de Tarragona. Esta vez, aparecieron varios fragmentos de esculturas, cornisas, capiteles... Al poco tiempo, a pesar de la importancia de los vestigios descubiertos, se aumentó la superficie construida de la industria e incluso en 1922 se realizaron nuevos desmontes con el fin de levantar una nave industrial para instalar una calefacción para deshelar aceite diseñada por Francisco de Paula Morera (Fig. 6).

En 1942 Samuel Ventura anotó las aventuras y desventuras del Teatro romano y constató: "*prácticamente, el teatro romano de Tarragona no existe y no podemos acudir a comprobar los elementos de juicio que la erudición de los referidos excavadores no se descuidó, por fortuna, en anotar y transmitirnos cumplidamente*". Ventura se refería a los comentarios de Emili Morera relativos a las primeras prospecciones ejecutadas en 1885, a la exhaustiva descripción de 1929 formulada por Josep Puig i Cadafalch, y al artículo titulado *Hallazgos en el teatro romano de Tarragona*, publicado en el *Boletín Arqueológico*. Este último transcribía el inventario de los bienes descubiertos remitido por la Comisión de Monumentos a la Real Academia de la Historia. En este estado de total desprotección, abandono e incluso desconocimiento por el legado romano no nos puede sorprender que en septiembre de 1945 Antoni Pujol Sevil presentase el proyecto de reconstrucción del edificio fabril sin alterar ni la distribución de planta ni el alzado, y ni tan siquiera el sistema constructivo al tratarse de una obra de reciente construcción "*esta estudiado para desempeñar la misma utilidad a que se piensa destinar una vez reconstruido*". Las inversiones continuaron en la zona sin el menor reparo. Esta vez fue la empresa ABACO SL representada por Manuel Soler Aranaz, la cual solicitó construir una nave industrial en mayo de 1955, a la cual añadió un piso destinado a oficinas en marzo de 1957. Asimismo, en febrero de 1951 se erigió un chalet destinado a servir de vivienda al encargado de la empresa. Los distintos proyectos se le confiaron al arquitecto Antoni Pujol Sevil. Es interesante constatar que en la documentación custodiada en el Ayuntamiento relativa a los proyectos de licencias de obras no se haga ni la mas mínima alusión a la posibilidad de hallar nuevas estructuras pertenecientes al Teatro²⁵.

Otra zona especialmente rica en vestigios del pasado y nuevo foco de atracción turística, tal y como apareció reflejado en las publicaciones del año 1929, fue la Necrópolis Paleocristiana ubicada en los terrenos de la futura Tabacalera. En junio de 1923 Miguel de Quesada Denis –ingeniero de la Compañía Arrendataria de Tabacos– presentó la distribución en el solar de los pabellones destinados a la futura Tabacalera. El 1 de julio de ese mismo año se colocó la primera piedra. El 17 de diciembre de 1923 se autorizó por real orden a Pere Bosch Gimpera –miembro del Institut d’Estudis Catalans– a reconocer tanto el subsuelo de la Tabacalera como los terrenos del antiguo Foro comprendidos entre las calles de Gasómetro, Fortuny, Reding y Ronda. La concesión fue un tanto polémica, ya que en el artículo tercero de la contrata se dispuso que *“los objetos que se encuentren quedarán en Tarragona, siendo depositados como propiedad del Instituto de Estudios Catalanes en sitio adecuado para su estudio, que podrá ser el Museo Arqueológico provisional de la expresada ciudad”*. Los bienes muebles no saldrían de la ciudad, pero el propietario legítimo sería el Institut d’Estudis Catalans. En 1925 Ángel del Arco Molinero informó a la Academia de la Historia sobre la magnitud de los hallazgos aunque señaló que *“los terrenos ahora removidos han sido en distintas periodos objeto de excavaciones y profanaciones que hacen muy difícil de definir claramente el valor y la importancia de lo hasta hoy descubierto”*. A pesar del carácter incompleto de algunos restos despuntó por su importancia la Basílica Funeraria. Finalmente, en 1926 se encargó de la excavación Mossèn Serra i Vilaró, quien además de publicar unas detalladas memorias de las excavaciones, realizó el proyecto museológico de la Necrópolis. Él mismo consideró que las distintas campañas se habían ejecutado de *“detestable forma”* e incluso informó que *“el contratiempo más grande que durante el transcurso de los siglos ha padecido esta necrópolis ha sido la destrucción contemporánea, con el fin de levantar sobre estos terrenos la Fábrica de Tabacos”*. Pero eso no fue todo; en la madrugada del 18 al 19 de octubre de 1930, tras unas fuertes lluvias torrenciales, creció el río Francolí de tal forma que el ímpetu de las aguas derribó el muro de contención ubicado en el antiguo camino de Paret Alta, arrasó la cerca y el jardín. En definitiva, *“ocasionó irreparables destrozos de las excavaciones”* y como relata Joan Serra *“estatuas de piedra de tamaño mayor al natural fueron arrastradas por corriente... el Museo provisional fue convertido en un lodazal... y de las numerosas ánforas recompuestas, sin contar las que, flotando se perdieron en el mar, quedó un montón de cacharros”*. Los daños en la fábrica de Tabacos ascendieron a 125.000 pta. A pesar de todas estas vicisitudes, el recinto funerario continúa siendo hoy en día uno de los más destacados de todo el occidente romano²⁶ (Fig. 8).

A primeros de enero de 1932 la Real Academia de la Historia llamó la atención sobre la total dejadez en la custodia de los yacimientos arqueológicos de la ciudad. En particular del Teatro romano, la Necrópolis Paleocristiana, o el Foro de la Colonia. En cambio, alabó la gestión privada de la familia propietaria del Mausoleo de Centcelles. A los pocos meses, la Comisión de Monumentos informó de los logros municipales en relación a la gestión de los hallazgos y restos, al loar al alcalde Pere Lloret *“per l’afany de que siguin tractades amb el carinyo que mereixen”*. A pesar de todo, existió una situación de desamparo que continuó durante la posguerra (Figs. 9 y 10).

En 1935 Alexandre Soler March indicó que *“Quien ha de dar el máximo prestigio a un monumento es el mismo pueblo”*, poco después en 1948 será el arqueólogo alemán Adolf Schulten quien afirme que *“Conservar los monumentos históricos es un deber no sólo cultural sino nacional”*. Con esta máxima el arqueólogo alemán apoyaba las grandilocuentes intervenciones de aislamiento y puesta en valor de los restos arqueológicos de Roma favorecidos por el régimen fascista de Mussolini bajo la dirección primero del arqueólogo Corrado Ricci y después por el también arqueólogo Antonio Muñoz. Schulten, de ideología conservadora, fue contrario a las políticas de Hitler aunque en relación al régimen de Franco mostró una actitud de gratitud. No olvidemos que el Ministerio de Educación Nacional le concedió una ayuda económica entre 1945 y 1950 e incluso se la renovó por otros dos años entre 1954 y 1955. En ese periodo residió en Tarragona. Así Schulten evocó el paisaje de una ciudad que hubiese podido compatibilizar los yacimientos arqueológicos y la urbanización de modernos recintos. Lamentó la pérdida de áreas con una fuerte presencia del pasado y desaprobó ciertas formas de ocupación del parcelario²⁷.

El panorama arquitectónico

La arquitectura desarrollada en Tarragona no despuntó ni por su variedad ni por su innovación estilística. Durante décadas el arquitecto municipal Josep M. Pujol de Barberà y los arquitectos provinciales Ramon Salas Ricomà y Francisco Monravá Soler, dominaron el panorama arquitectónico. No obstante, trabajaron algunos técnicos vinculados a la ciudad como Antoni Pujol Sevil, hijo del arquitecto municipal, o el que había sido varios lustros antes arquitecto municipal Pablo Monguió Segura junto con su hijo Pau Monguió Fonts, y por último, José María Monravá López. Cabe mencionar la presencia de Pere Caselles Tarrats, arquitecto municipal de Reus, el cual por motivos de incompatibilidad entre el cargo de funcionario municipal y el ejercicio libre de la

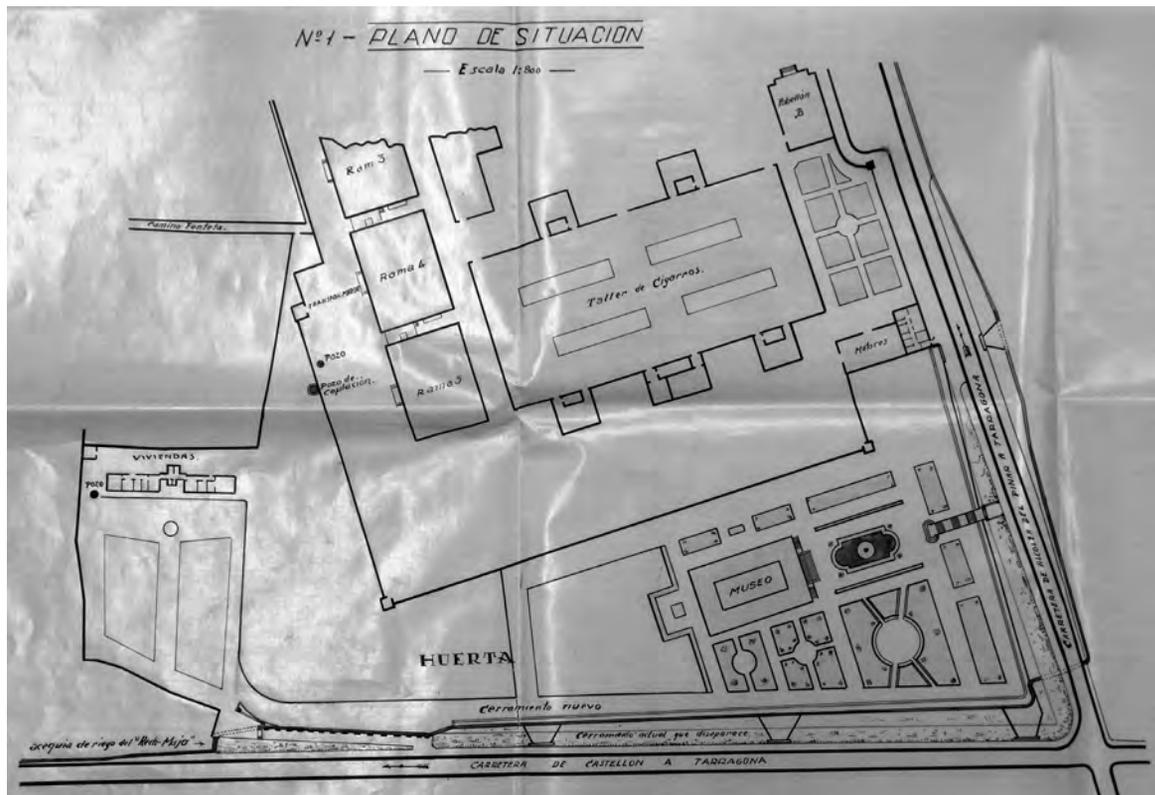


Fig. 7. Proyecto de cerramiento de los terrenos de la fábrica en su ángulo NO. José Trulla ingeniero, 1.7.1931 (AHMT)

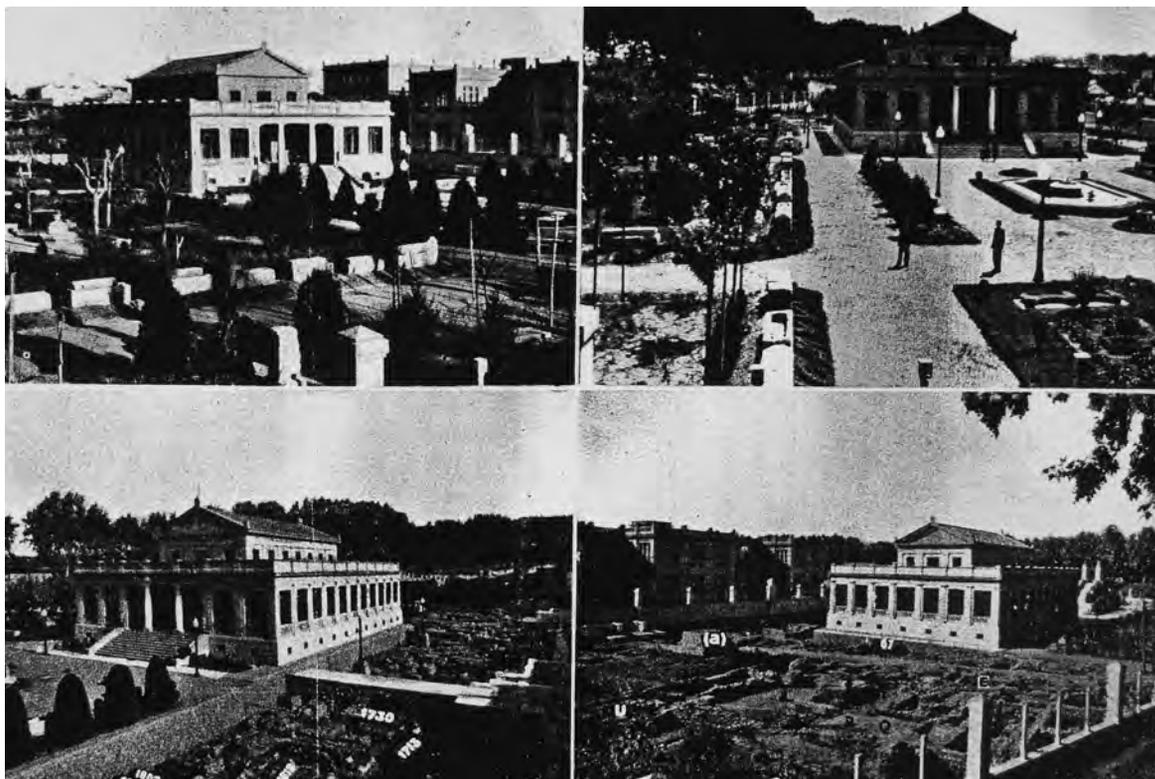


Fig. 8. Estado actual del Museo y terreno excavado, 1934

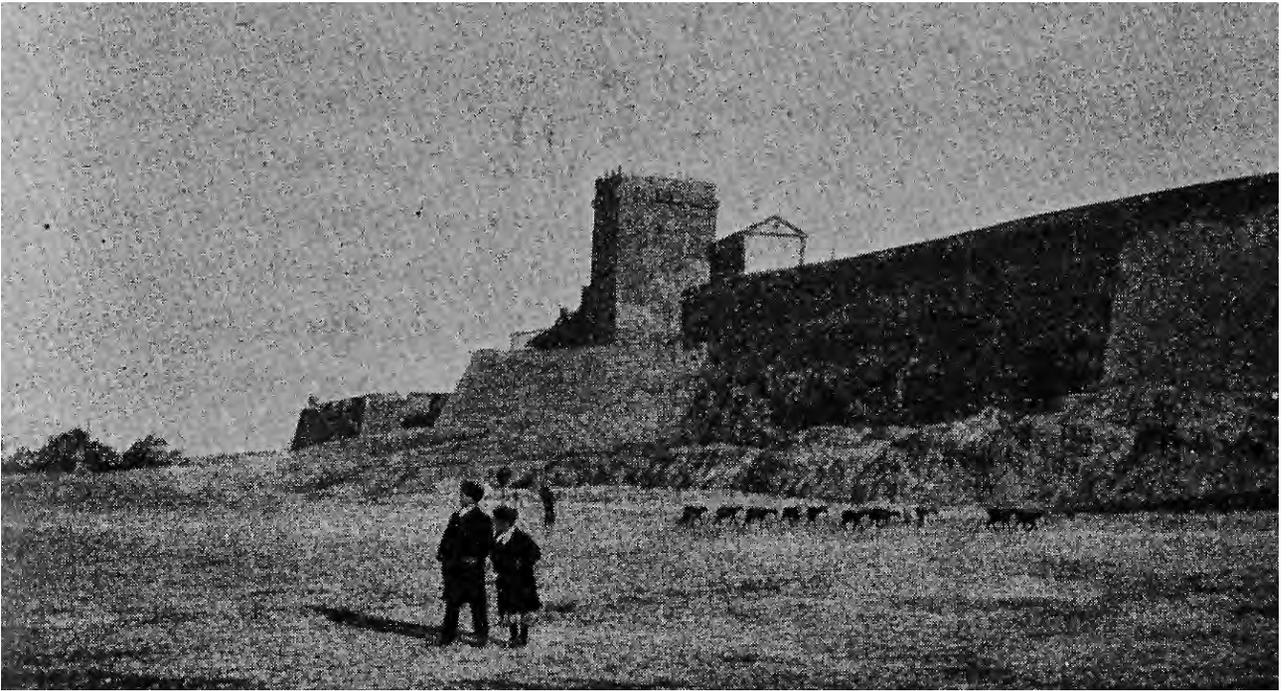


Fig. 9. Tarragona, Falsa Braga. Benet Chias, ca. 1900 (BHMT)

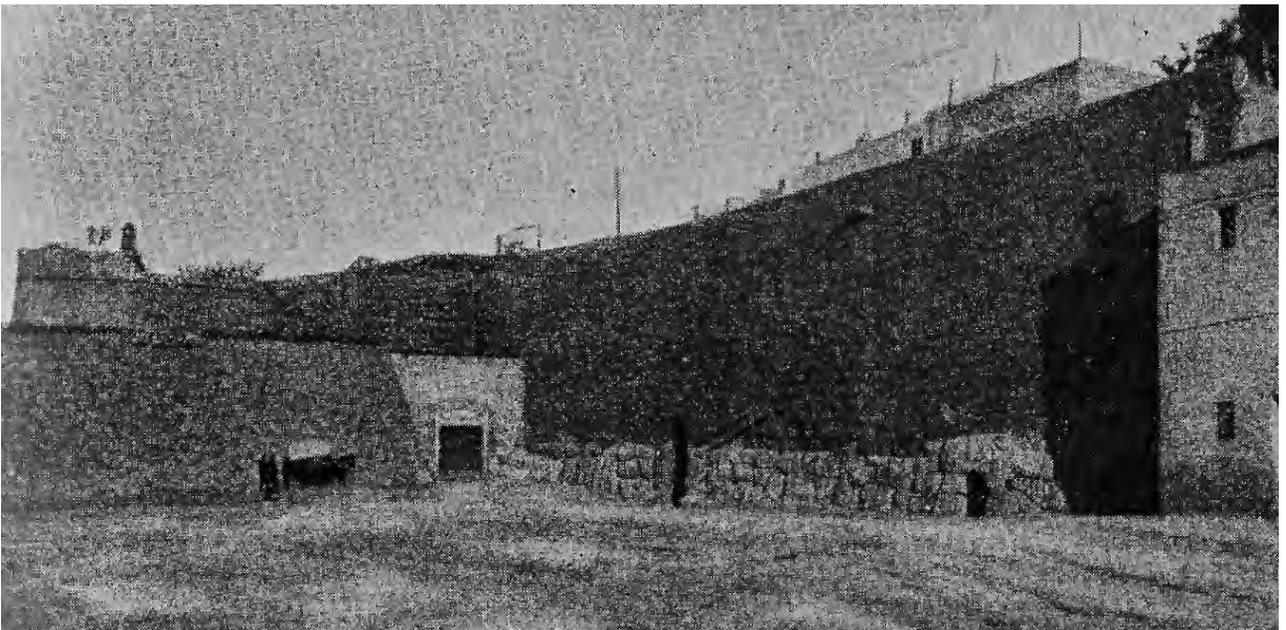


Fig. 10. Tarragona. Muralla romana en el portal del Roser y porta primitiva. Benet Chias, ca. 1900 (BHMT)

profesión intercambió su firma tanto con Pablo Monguió como con Josep M. Pujol. En menor medida, encontramos diseños de Cèsar Martinell Brunet, Josep M. Jujol Gibert, Alfons Barba Miracle o Francisco de Paula Morera²⁸.

El descubrimiento de los vestigios del pasado y la fuerte presencia de objetos arqueológicos repartidos por

varias vías y plazas no condicionaron la adopción de un estilo inspirado en la recuperación de las formas clásicas. Algunas piezas arqueológicas se dispusieron en los ejes principales. Por ejemplo, el paseo arqueológico se decoró con restos pertenecientes a los adornos escultóricos del Teatro o bien en la Vía del Imperi (Fig. 12, Fig. 1) se colocó una columna compuesta por un fuste hallado entre las

calles Soler y Lleida combinado con un basamento procedente de la calle Adrià. A pesar de esto, dos edificios sobresalieron por el uso de decoraciones inspiradas en la formulación clásica: la fábrica de Tabacos y el Banco de España. El ingeniero Miguel de Quesada Denis dignificó en 1923 su diseño fabril al decorar los alzados con elementos inspirados en los órdenes clásicos. Incluso dispuso en la fachada principal esculturas de carácter monumental. Cinco años más tarde, José Yáñez Larrosa y Juan de Zavala Lafora –arquitectos foráneos de Tarragona– justificaron el estilo empleado en la sucursal bancaria.

*“Es neo-clásico, tratada la parte basamental con grandes huecos en arco, que armonizan con la arquitectura tradicional de Tarragona, y el cuerpo de columnas con orden jónico lo que contribuirá a aumentar la severidad y monumentalidad que debe tener un edificio de esta índole”*²⁹.

En cambio, en la prensa local se anotó *“la fachada correspondiente a la Rambla es de una admirable pureza de líneas que se ajustan al estilo del Renacimiento”* y en otro número se habló de Renacimiento español³⁰.

Desconocemos a qué se refieren exactamente Yáñez y Zavala al constatar la existencia de un estilo tradicional de Tarragona pero una cosa está clara: dicho concepto hace alusión al uso de elementos inspirados en los órdenes clásicos. En este contexto nos podemos preguntar ¿en qué edificios coetáneos a la citada entidad bancaria hallamos elementos que nos recuerden a la arquitectura derivada de lo romano? ¿Cómo se manifiesta? Lo primero que constatamos es la escasa recepción de formas derivadas de lo clásico. Se trató de una moda que se plasmó de forma aislada y que no abarcaba la totalidad del inmueble. A modo de ejemplo, encontramos algunos casos en predios inmediatos al Banco de España. Es decir, los emplazados en lo que fue antaño el extremo Oeste de la Rambla Nova.

La casa de Dolores Linderman, levantada en un solar en el chaflán de la Rambla Nova – Ixart, inmediato al Banco. El proyecto es de Francisco Monravá Soler, quien empleó de un modo ecléctico las molduras de carácter jónico en marzo de 1926. También en la acera de enfrente, correspondiente a los números pares, encontramos referencias a lo clásico. En la casa de Angel Rabadà, concebida por Alfons Barba Miracle en 1914, se encuentran dos columnas de estilo neojónico en la entrada de la vivienda, a pesar de que el diseño del resto de la fábrica es evidentemente modernista; o bien en la casa de Josep M. Canyellas, delineada por Francisco Monravá Soler en mayo de 1926, hallamos en la planta baja dos columnas dóricas y en la galería superior dos columnas jónicas. En la isla de casas posterior a la citada entidad bancaria hemos localizados dos ejemplos. Así, lindante a la Avenida Ramón y Cajal, número 4, con fachada trasera retranqueada a la calle Ixart, José Batet financió una sen-

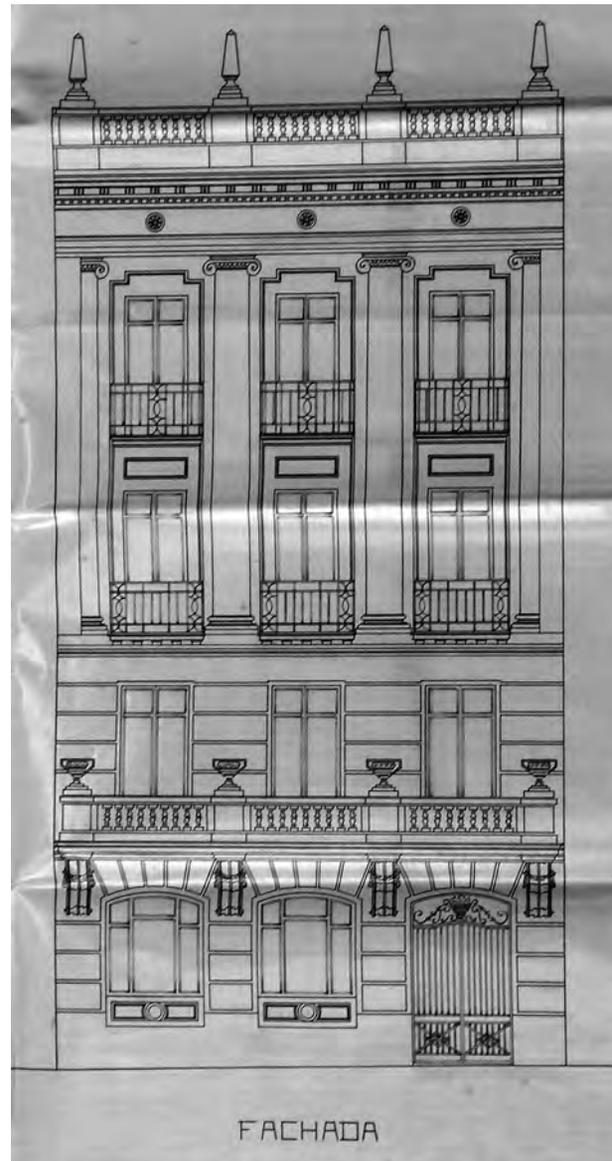


Fig. 11. Proyecto de casa en la calle de Ixart nº 7 para don Ramón Serres Castelló. Antoni Pujol Sevil, 1.12.1928 (AHMT)

cilla casa entre medianeras compuesta por un piso y con un escaso ancho de crujía formando apenas dos aperturas. Fue delineada por Josep M. Pujol de Barberà en marzo de 1917. Nueve años después, Batet amplió la vivienda tres plantas, recurrió nuevamente al uso de capiteles jónicos pero, esta vez, su diseño fue muy austero llegando a eliminar las guirnaldas que remataban el capitel. Y por último, el inmueble de Ramon Serres Castelló con fachada principal a la calle Ixart, número 7, dibujado por Antoni Pujol Sevil en diciembre de 1928 (Fig. 11). En esta ocasión las grandilocuentes pilastras jónicas ocuparon los pisos segundo y tercero. En la vivienda de Serres destaca el coronamiento formado por cuatro pináculos que nos

recuerda a la composición de los pabellones de la Exposición Internacional de 1929 emplazados justo en la entrada de la misma, a un extremo de la plaça de Espanya, –el Palacio Textil o del Trabajo, obra de los arquitectos Andreu Calzada y Josep M. Jujol y el Palacio de Comunicaciones y Transportes, de Fèlix d’Azua y Adolf Florensa, ambos construidos en 1927–. Este remate Pujol Sevil lo repitió en sucesivas ocasiones, por ejemplo en la casa de María Cirera Mayol proyectada en julio de 1930 en la plaça de Ponent pero en esta ocasión prescindió de cualquier referente decorativo de carácter clásico³¹.

En Tarragona poco se reguló sobre cuestiones de ornato. Paulatinamente, a pesar de la larga vigencia de las ordenanzas municipales, se formularon algunas disposiciones con el fin de evitar que la ciudad se fuese poblando de construcciones poco dignas, tanto desde el punto de vista estético como higiénico. Una de las normas más interesantes fue la ratificada el 17 de julio de 1929 referente a los inmuebles erigidos en la Rambla Nova –eje principal del ensanche decimonónico–, en la cual se precisó que *“El estilo arquitectónico de las fachadas, lo propio que la ornamentación, materiales, empleados, color de la pintura, etc. etc., serán dignos del Paseo que bordean, a juicio único de la Comisión de Ensanche”*. En definitiva, se señala el uso de un lenguaje digno pero poco más.

A pesar de todo, no se pudo evitar la construcción de obras fraudulentas; así la Comisión de Ensanche denunció el 20 de junio de 1929 a Enrique Corbella Guansé y a Teresa Urgellés de Gaspà por el aumento de más de cinco metros de la altura en la zona correspondiente a los dos patios de luces en su casa de la Rambla Nova. La casa la proyectó Francisco Monravá en abril de 1928. En cambio, en la casa Urgellés, ubicada en la plaza de Corsini o del Mercado, no se alteró el diseño pero se modificó el sistema constructivo de pilares-jácnas que constituían el principal elemento sustentante. Esta alteración se debió a la cesión de Francisco Monravá a Antoni Pujol de la dirección de obra³².

En otras ocasiones, la mayor preocupación del Consistorio fue evitar arquitecturas que desmerecieran de un paraje pintoresco y que pudiesen *“privar a los paseantes de la vista del hermoso panorama que se disfruta de los mencionados paseos –de les Palmeres y de Sant Antoni–”*. En febrero de 1930, el arquitecto municipal, Josep M. Pujol, manifestó su total oposición a la modernización del garaje-gasolinera *Service Station* propiedad de Juan Panadés Saperas y explotada hasta la fecha por Pedro Sans. Los locales compuestos por planta baja y entreplanta fueron diseñados por Josep M. Pujol en febrero de 1924. El proyecto que fue reformado un año después debido a las características del solar y al interés del propietario en *“destinar el piso alto a viviendas y convirtiendo las fachadas en centro anunciador de las indus-*

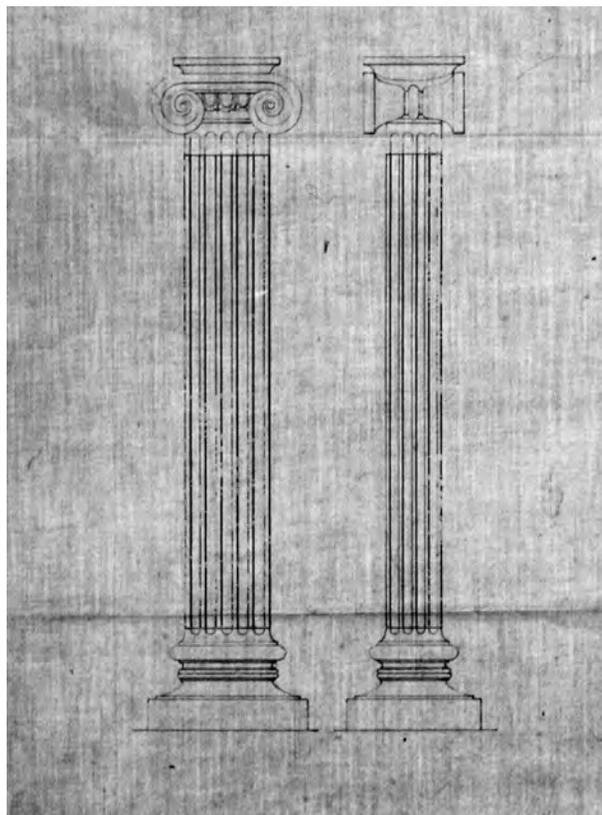


Fig. 12. Proyecto de reconstrucción de una columnata encontrada. Josep Ma Pujol de Barberà, s. d. (AHMT)

trias y comercios, en forma regular y artísticos, digna de la ciudad y del emplazamiento, para modernizar la publicidad como hacen en todas las villas importantes, que aprovechan puntos estratégicos”. En 1927 Panadés instaló un surtidor de gasolina, que siguió funcionando a pesar de la desestimación de la Comisión de Fomento, la cual valoró su emplazamiento como poco apropiado por el *“rápido viraje que han de efectuar los vehículos a motor a la entrada o a la salida de la población”*. No obstante, contaba con la licencia emitida por la Jefatura del Circuito Nacional de Firms. En 1930 solicitó la instalación de dos surtidores en el interior. A pesar de todos los inconvenientes que hubo de sortear el propietario –tanques de bencina y ubicación–, Panadés realizó la inversión. Pero durante su ejecución varió tanto el proyecto delineado por Antoni Pujol Sevil en agosto de 1930 como el del ingeniero Juan Sans fechado en septiembre de 1930. Añadió una marquesina y alteró la disposición de la puerta de entrada. En marzo de 1931 se le multa con 50 pesetas y además se le obliga a que *“reponga las obras tal como están acordadas por el Ayuntamiento”*. Lentamente, la entrada a la población desde la carretera de Barcelona se fue llenando de anuncios y vehículos, los cuales ocultaban la belleza del antiguo perímetro defensivo. En este ambiente no resulta sorprendente que Josep M.

Pujol de Barberà redactase el proyecto de Parque del Milagro, el cual englobaría además de la zona del Anfiteatro, el extremo de la Rambla Vella –gasolinera– y los terrenos inmediatos al Camí del Miracle. Esto implicaba la expropiación de los bienes de Panadés en la zona. Las distintas gestiones municipales no lograron ejecutar el derribo de la gasolinera. Incluso tras los cuantiosos daños experimentados en el inmueble durante la Guerra Civil, en octubre de 1939, no sólo fueron reconstruidos el garaje y las viviendas sino que se autorizó incrementar tanto la superficie como el volumen construidos³³.

Tarragona no supo ni conservar ni siquiera recrear el ambiente urbano apropiado para la exhibición de las ruinas descubiertas. En noviembre de 1929, la Comisión de Monumentos solicitó que se dictasen las disposiciones necesarias para que fuesen declarados de utilidad pública los restos arquitectónicos hallados entre las calles de Cervantes, Reding, Soler y Lleida –Foro Colonia–. La propuesta no se presentó ni mucho menos se debatió ante la Comisión de Ensanche, la cual por esas fechas volcaba los mayores esfuerzos en la ultimación de las obras de pavimentación y de urbanización del Ensanche, presupuestadas en parte para mejorar la imagen de la ciudad con motivo de la Exposición del 1929. Con el paso de los años se fueron ocupando los predios sin reflexionar sobre la necesidad de erigir unas arquitecturas idóneas que enmarcasen el antiguo Foro de la Colonia o bien le sirviesen de telón de fondo³⁴.

En marzo de 1930 Antonio Fité y Alberto Oliva presentaron dos solicitudes para levantar sendas viviendas plurifamiliares de planta baja compuestas por cuatro alturas formuladas por Antoni Pujol Sevil con un diseño casi idéntico. Lo interesante de la empresa fue que ambos inmuebles ocupaban todo el frente de la calle de Cervantes entre Lleida y Soler. No se trató de un caso aislado de repetición de alzados en la zona pero, en otras ocasiones, las viviendas fueron de menores proporciones como las casas de Juan Recasens Jansà –marzo 1929– y de José Giner Forner –febrero 1929; octubre, 1929– construidas en la calle de Lleida, también a un lado del Foro de la Colonia o del Mercado. Se alzaron asimismo sin pudor edificios industriales unos metros más abajo, en la intersección de la antigua carretera de Lleida y la plaça de Ponent. En el caso del bar Taurino –nueva sala de café y de espectáculos– su alzado de dos plantas nos recuerda a una nave industrial –Antoni Pujol, septiembre 1930–. Debemos tener presente que en dicha zona proliferaron algunas instalaciones fabriles, por ejemplo el almacén de pipería y sala de toneleros propiedad de Enrique Ventosa Mitjans –Josep M. Pujol, marzo de 1922–. Todo ello demuestra que las ruinas del Foro no fueron valoradas por Antoni Pujol para adoptar un estilo arquitectónico adecuado. Incluso llegó a experimentar con dos lenguajes radicalmente distintos. En las viviendas de Oliva y de Fité

eliminó cualquier decoración al dar prioridad a la representación de los volúmenes mientras que en las casas de Recasens y de Giner se observan aún ciertos coletazos de un trasnochado historicismo. Esta misma disposición fue la que adoptó también en el inmueble de Josefa Veciana –diciembre 1929–, situada en la calle de Lleida pero lindante a la promoción de Antonio Fité³⁵.

No se desarrolló un estilo propio en la ciudad, ni tampoco se valoró la necesidad de integrar las ruinas romanas con las construcciones de nueva creación. Fueron otros factores los que condicionaron las distintas arquitecturas desarrolladas en Tarragona: el emplazamiento –particularidades del solar o bien la zona o el barrio–, el tipo de edificación, las características constructivas y formales, el gusto del promotor y la cuantía de la inversión. Para observar el impacto de la exposición de 1929 resulta pertinente analizar los edificios levantados entre 1927 y 1930.

En los nuevos barrios residenciales se erigieron prioritariamente torres o chalets de carácter unifamiliar. En especial, destacaron los edificios construidos en la ciudad-jardín Pablo Monguió y en zonas de acceso a las playas: en el camí del Miracle y de Cossis; o del interior: Terres Cavades y l’Oliva. En estos casos, los técnicos Pablo Monguió, Francisco Monravá y Antoni Pujol jugaron con una gran libertad creativa de formas y de estilos que podríamos enmarcar entre el art déco y el estilo inspirado en lo montañés pasando por la recuperación de lo que se consideraba la arquitectura propia de las zona del Mediterráneo. En general, se trató de viviendas mínimas o casas de veraneo. A veces, en la distribución de la planta se contemplaba un vestidor para disfrutar de forma más placentera o confortable de un día de playa –hogar de Luis Bonet, Antoni Pujol, junio 1930–. A pesar de los pocos metros útiles de las viviendas casi todas ellas contaban con un jardín, cosa que las diferenciaba de las casas obreras alzadas coetáneamente. Por ejemplo, son habitaciones de carácter obrero los cinco hogares de planta baja con fábrica de piedra de mampostería promovidas por Roque Pallejà junto al parque de Saavedra en la Avinguda de Catalunya diseñadas por Antoni Pujol Sevil en julio de 1930³⁶.

En la zona del Ensanche, habitualmente se edificaron casas de buena y de sólida composición constructiva de carácter plurifamiliar. En concreto, en la zona de la Rambla Nova destacan, además de los casos descritos anteriormente, la vivienda de Escorsa de estilo Monterrey diseñada por Antoni Pujol en octubre de 1928; la casa Francisco Vila, en el extremo Este dibujada por Antoni Pujol Sevil en enero de 1929; o la Caixa de Pensions obra de Enric Sagnier firmada en noviembre de 1926. Asimismo, se solicitaron licencias en las calles de Pin y Soler –entonces Paseo de Circunvalación futura calle de Colón–, Soler, Lleida, Canyelles, Governador González, Hernández de Sanahuja, o paseo de la Reina María Cristina. Lo que marcó la adop-

ción de una solución constructiva u otra fue sobre todo el tamaño de la parcela y el destino de las residencias. Así se comprende la proliferación de viviendas más sencillas, compuestas por una crujía de escasa anchura y formada por dos alturas, en particular lo observamos en las calles de Colón y Pin i Soler. Justamente, estas dos vías lindaban con la zona del primer Ensanche. Es decir, esos solares no estaban afectados por la normativa específica del Ensanche que, entre otras cosas, evitaba la proliferación de edificios de pequeñas dimensiones.

No existió un estilo propio para cada una de las zonas urbanizadas pero, al igual que en otros barrios, las dimensiones del predio condicionaron el diseño arquitectónico. No obstante, las soluciones dadas a las aperturas o a los remates se repitieron en barrios de carácter más humilde como el Serrallo –Pescadores– o bien en zonas más burguesas como en la prolongación del Ensanche decimonónico. Así lo constatamos en las decoraciones de las siguientes viviendas ubicadas en el Serrallo: la casa unifamiliar de Josefa Pascual, –viuda de Teixidó– en la calle Espinach, 7 formulada por Antoni Pujol Sevil en mayo de 1929; la casa plurifamiliar de José Pons Blasi en la calle de San Pere obra de Antoni Pujol de abril de 1930 o en la prolongación del Ensanche: la casa de Francisco Jansa Damunt en la calle de Hernández de Sanahuja –Antoni Pujol, agosto 1930–³⁷.

Asimismo, por esas fechas, empezaron a despuntar las inversiones de carácter industrial. Aparte de la monumental fábrica de Tabacos, anteriormente descrita, vemos otros locales en los cuales primó el carácter funcional. La fundición y el taller de Francisco Vila formulada por Josep M Pujol de Barberà en enero 1928, destacó por el uso de las líneas curvas en el coronamiento superior. El mismo técnico, en cambio, optó por las formas rectas o lo que es lo mismo prescindió de cualquier ondulación, en la reforma del almacén de Juan y Pedro Pallarés Golarons presentado al Consistorio en noviembre de 1929. En enero de 1930, el ingeniero José M. Artal diseñó la fábrica de hielo propiedad de José Prat Prats, ubicada frente a la Tabacalera y a un lado de la refinería de petróleo Vilella, con una organización de su alzado similar al almacén de Pallarés pero, en esta ocasión, el ingeniero prestó una mayor atención a la disposición de ciertos detalles decorativos. Así dibujó en una escala menor los florones que coronaban a uno y otro lado la fachada principal. En este ámbito fabril también podemos citar la Casa de Baños en la calle Colón propiedad de Juan Ruiz Castera diseñado Josep M. Pujol en octubre de 1928 cuyos remates con formas curvas nos recuerdan al citado edificio de Pallarés. Y por último, los locales para tiendas inmediatos a la plaza de Corsini en la calle Cañellas, obra de Josep M. Pujol, el cual optó por una arquitectura adintelada y de escasa decoración en junio de 1927³⁸.

Los años veinte fueron especialmente fructíferos en la construcción de inmuebles de carácter religioso principalmente iglesias y conventos. Los diseños fueron ricos como también fueron variadas las autorías de los planos. En julio de 1929, se autorizó la construcción del desaparecido convento de los Padres Capuchinos ubicado en la prolongación de la Rambla Nova, obra del arquitecto diocesano Francisco Monravá. Se trataba de un edificio con decoración austera aunque diversos elementos nos recordaban su carácter eminentemente religioso: las dos torres que flanqueaban la fachada principal de la iglesia, o bien el gran rosetón y la cruz dispuestos sobre la puerta principal de la misma. Prescindió de cualquier forma que evocase un estilo de carácter neomedieval, aspecto que en cambio hallamos en la casa Matriz de la Tercera Orden de la Virgen del Carmen proyectada por Antoni Pujol Sevil en marzo de 1930. En este caso, incluso la disposición de los capiteles y las decoraciones recuerdan en cierta medida soluciones presentes en el monasterio cisterciense de Santa María de Poblet, que por esas fechas se vio sometido a distintas obras de restauración bajo la dirección de Josep M. Pujol. No se trató de un caso aislado de formulación neogótica como lo corroboran las dos instituciones escolares regentadas por religiosos y diseñadas por el arquitecto municipal Josep M. Pujol de Barberà. Así, en octubre de 1923, presentó el proyecto de Colegio para los Hermanos Salesianos en la calle Estanislao Figueras junto a la futura plaza Imperial Tarraco y casi un año antes, en septiembre de 1922, la Escuela Reformatorio de menores o Asilo de San José. Pero, sin lugar a dudas, el local destinado a la instrucción que más sobresalió, no sólo por sus formas estilísticas sino también por sus soluciones constructivas –al emplearse el ladrillo de cara vista– fue el Colegio de las Teresianas levantado en la Rambla Nova cuyo proyecto le fue encomendado a Bernardí Martorell Puig, el cual solicitó la licencia de obra en marzo de 1922.

Por último, cabe citar otros proyectos de ampliación de un edificio religioso existente. El proyecto de cerramiento y nueva puerta de acceso al convento de los Carmelitas Descalzos del Carmen cuyo diseño elaborado por Pablo Monguió en mayo de 1927 fue una continuación tanto en su composición como en su sistema constructivo de lo dibujado por él en abril de 1896. Escasos meses antes, en agosto de 1926, los padres Carmelitas habían levantado un cobertizo carente de todo valor artístico en la zona del patio. También, se registró una obra de carácter menor en el interior del Colegio de Jesús María. En esta ocasión, la finalidad de la inversión fue disponer de unos cubiertos para cuartos trasteros en la azotea. No todos los proyectos de uso religioso fueron financiados por la iglesia, a nivel particular, Josefa Icart Babot reformó su oratorio privado al añadir una reja y una tribuna en el arco ubicado junto a la plaza del Àngels³⁹.

Paulatinamente, en la ciudad aumentaron los equipamientos de carácter lúdico y se fueron engrosando el número de cines y de salas destinadas a espectáculos. En septiembre de 1928, en la parte baja de la población –también llamada Marina–, Julián Simó Tarragó solicitó convertir su almacén en Teatro Cine emplazado en la calle Reial –entre las calles de Misericordia y Lleó–. Encontramos cierta austeridad decorativa en la fachada exterior a excepción de la zona del coronamiento. En el interior, y en particular en el área de proyección, sobresalieron las formas de inspiración clásica como las columnas corintias pareadas a ambos lados del escenario y rematadas por un dintel con su respectiva cornisa. Hacía poco tiempo, en julio de 1925, bajo la tutela de Josep M. Pujol de Barberà se había procedido a la restauración y ampliación del Cine Moderno en la Rambla Nova. Al poco tiempo, en noviembre, se instaló una marquesina en la fachada principal. Otro local emblemático rehabilitado fue el Coliseo Mundial, construido en junio de 1912, según el proyecto de Manuel Raspall Mallol. En septiembre de 1921, se puso un pequeño pabellón con fachada a la calle de Adrià para ensanchar los anejos del Coliseo delineado por Josep M. Pujol de Barberà. Pero, en julio de 1927, bajo la tutela de Josep M. Pujol se ubicó una construcción provisional de planta baja y piso con uso industrial en lo que antaño fue Coliseo Mundial. Otras inversiones fueron de menor cuantía. En el teatro Metropol se aumentó en un piso la fachada posterior –calle Armañà– bajo la dirección de Monravá, en septiembre de 1929. Unos veinte años antes, en noviembre de 1906, Pujol de Barberà había colocado un pequeño tinglado para el Patronato Obrero, institución encargada entonces de la gestión del Metropol⁴⁰.

También se mejoró algún que otro equipamiento público, aunque eso sucedió dos años después de la Exposición Universal de 1929. En abril de 1931, se levantó la Escuela de Trabajo o de Formación Profesional ubicada a un lado de la futura plaza Imperial Tarraco, la cual coronaba en esas fechas la prolongación de la Rambla Nova por el lado Oeste. Una vez más, durante las labores de explanación, fueron hallados algunos restos arqueológicos pero este hecho no retrasó en lo más mínimo el

ritmo natural de las obras de ejecución de un edificio de carácter racionalista diseñado por José Monravá López. Monravá experimentó un nuevo lenguaje formal alejado de cualquier recuerdo de carácter historicista⁴¹.

Las obras de ampliación y acondicionamiento de las instalaciones portuarias fueron importantes. Entre las múltiples y variadas inversiones podemos reseñar la labor del ingeniero Francisco Gómez de Membrillera, quien además de proceder a la rectificación y ensanche del entonces bautizado muelle de Alfonso XIII propuso asimismo un dique transversal (contrapunta). Mejoró la pavimentación de los muelles y de la zona del ferrocarril. Diseñó hacia 1921 la torre-reloj de composición historicista y en 1924 delineó las nuevas grúas eléctricas, en las cuales, por razones obvias, prescindió de cualquier tipo de decoración. El puerto jugaba un papel trascendental en el desarrollo urbano y económico de Tarragona y así lo pudieron constatar los visitantes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla –29 al contemplar una fotografía de la maqueta con el desarrollo de las obras del puerto⁴².

Como conclusión, podemos confirmar que la celebración de la Exposición Internacional de Barcelona no motivó de forma directa grandes cambios en la ciudad a nivel urbanístico, arquitectónico, artístico, cultural o social. Claro está, repercutió en la ejecución de ciertas obras de mejora. Podemos destacar el acondicionamiento del paseo arqueológico, la pavimentación de las calles del Ensanche, la dignificación del entorno de la Torre de los Escipiones o bien la modernización de los sistemas de transportes. No obstante, a pesar de lo relatado anteriormente, toda inversión fue poca para favorecer la conservación del legado del pasado. Las ansias urbanizadoras, durante décadas, ocultaron bajo tierra o incluso demolieron los vestigios históricos. En definitiva, dicho acontecimiento nos ha dado pie para reflexionar sobre las políticas de conservación y/o intervención en los bienes muebles e inmuebles, observar la imagen de la ciudad proyectada hacia el exterior, entender lo complejo y delicado de algunas de las intervenciones urbanísticas y valorar el panorama arquitectónico alejado de las manifestaciones de carácter regionalista propias de otras zonas del territorio español.

NOTAS

¹ Jacobo STUART FITZ-JAMES Y FALCÓ (DUQUE BERWICK Y ALBA). *Catálogo Histórico y Bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1931, Vol. 1, p. v.

² ANÓNIMO. “La Exposición Internacional de Barcelona”. *La Construcción Moderna*, XXVI (14-1928), p. 209-212.

³ DARIUS RUMEU I FREIXA (2º BARÓN DE VIVER). *Exposición Internacional de Barcelona 1929. Su significado y alcance*. Barcelona, Seix Barral, 1929.

⁴ Jacobo STUART FITZ-JAMES Y FALCÓ (DUQUE BERWICK Y ALBA). 1931, Vol 1, p. 35, 56, 59-60, 62, 64; Vol. 2, p. 16.

⁵ Manuel GÓMEZ MORENO. *El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*. Barcelona, Eugenio Subirana 1929, p. 12-13; 23; 92; 102; 128; 147-148; 183; 350-351; 518; 547; 569; 195; 235-236; 555; 561.

⁶ ANÓNIMO, “Crónica local y regional”. *Diario de Tarragona*, 17 de abril de 1904 (85), p. s/p.

⁷ Arxiu Històric de Tarragona (AHT). Comisió de Monuments, sig 4.6, f. 7; 24; 178/180.

- 8 Real Academia de la Historia (RAH). CAT 9/7975/68 y 9/7975/75(3); Josep PUIG I CADAFAALCH, "Teatre Roma de Tarragona", en *Anuari del Institut d'estudis Catalans*, 1915-1919, p. 712-717; Daniel CASADO RIGALT, *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*. Madrid, Real Academia de la Historia 2006.
- 9 Martín ALMAGRO BASCH. *Personalidad y obra de Juan Serra Vilaró*. Cardona, Ayuntamiento de Cardona, 1956.
- 10 Joaquín María DE NAVASCUÉS Y DE JUAN. *Tarragona. IV Congreso Internacional de Arqueología. Exposición Internacional de Barcelona*. Barcelona, Tip. Emporium, 1929. -. *Guía de Tarragona*. Madrid, Espasa Calpe - Patronato Nacional de Turismo, 1932.
- 11 ANÓNIMO. "Del Congreso de Arqueología. Vistia a Tarragona". *La Vanguardia*, 6 de Octubre de 1929, p. 10.
- 12 Sanç CAPDEVILA. *Tarragona, guía histórico-arqueológica*. Tarragona, Librería tarraconense, J. A. Guardias, 1929.
- 13 Carlos FORCADELL ÁLVAREZ ET ALTRI. *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908: Parainfo de Zaragoza, diciembre 2004-febrero 2005*, [Zaragoza Universidad de Zaragoza, Servicio de Publicaciones 2004]. Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, María Pilar POBLADOR MUGA. "La Exposición Hispano-Francesa de 1908: balance de una experiencia arquitectónica singular a la luz de un siglo", en *Artígrama*, 2006 (21), p. 147-168.
- 14 Guillermo DIAZ PLAJA. "Las bellezas de España". *Diario Oficial de la Exposición de Barcelona* 21 de Abril de 1929 (1), p. 14.
- 15 Adolfo ALEGRET, A. "Necrópolis Romano Cristiana de Tarragona". *Diario Oficial de la Exposición de Barcelona*, 26 de Mayo de 1929 (11), p. 22.
- 16 Federico TORRES BRULL. "Tarragona a los ojos del turista". *Diario Oficial de la Exposición de Barcelona*, 9 de junio de 1929 (13), pág. 28.
- 17 Arxiu Històric de la Diputació de Tarragona (AHD). Governació, sig. 12 CPF, 1929-1; 5.
- 18 José REMESAL, Antonio AGUILERA y Lluís PONS. *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña, catálogo e índices*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, p. 37.
- 19 AHT. Comisió de Monuments, sig 1.1, f. 44; 46v.
- 20 Elena DE ORTUETA HILBERATH. "Conservar o destruir. La frágil convivencia entre los intereses privados y la protección de la muralla de Tarragona", en *Norba Arte*, 2006 (XXVI), p. 149-165.
- 21 RAH. CAT 9/7974/22(1); 65(7); 7975/63; 82(3).
- 22 Jean Claude FORESTIER. *Jardines: cuaderno de dibujos y planos*. Barcelona, Stylos, 1991 [1921]; Jeroni MARTORELL I TERRATS. *Tarragona i els seus antics monuments*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1920; Elena DE ORTUETA HILBERATH, El urbanismo en relación a los monumentos arqueológicos e histórico artísticos. En AA. VV., *Ciudades Históricas vivas. Ciudades del pasado. Pervivencia y desarrollo*. Mérida, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida 1997, p. 286-298. ANÓNIMO. "II Congreso de Turismo en Cataluña. Tarragona". *Barcelona Atracción*, X, 1920 (119), p. 14-18.
- 23 RAH CAT 9/7975/78; 91(3). Elena de ORTUETA HILBERATH, "Tarragona destino turístico. El patrimonio cultural y los nuevos espacios para el ocio", en *Norba-Arte*, 2007 (XXVII), p. 263-284.
- 24 RAH. CAT 9/7975/88; 89; 71; AHMT. P2137, 28.4.1919, f. 91v; 12.5.1919, f. 102v-104v; 19.5.1919, f. 109v-110; 26.5.1919, f. 114-118v; P4115; P4049; P4128.
- 25 RAH. CAT/9/7975/52(1); 70; AHT Comisió de Monuments sig. 6.17; AHMT P4039; P4046; P4143; P4144; P4178; P4191; Ángel ARCO MOLINERO. "Nueva Inscripción del Teatro Romano de Tarragona", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1900(37), p. 326-328; Bonaventura HERNÁNDEZ DE SANAHUJA, Emili MORERA LLAURADÓ, *Historia de Tarragona desde los más remotos tiempos hasta la época de la restauración cristiana*. Tarragona: Tipografía Alegret, 1892; ANÓNIMO. "Hallazgos en el teatro romano de Tarragona", en *Boletín Arqueológico julio-septiembre 1919* (24), p. 69-79; Josep PUIG I CADAFAALCH, J. (1915-1919). "Teatre Roma de Tarragona", en *Anuari del Institut d'estudis Catalans*, p. 712-717; Samuel VENTURA SOLSONA. "El teatro romano de Tarragona", en *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1942, p. 197-205. Ricardo MAR MEDINA, Mercedes ROCA, Joaquín RUIZ DE ARBULO. "El teatro romano de Tarragona un problema pendiente". *Teatros Romanos de Hispania. Cuadernos de Arquitectura Romana*, 1993 Vol. 2, pp. 11-23.
- 26 RAH CAT 9/7975/75; AHMT P4047, P4049; ANÓNIMO, "Días de luto para Tarragona". *Diario de Tarragona*, 20 de Octubre de 1930 (243), p. 2; Joan SERRA VILARÓ. "Excavaciones en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona". *Junta Superior del Tesoro Artístico. Sección de Excavaciones*. Madrid: Tipo. Archivos, 1935 (133-1 de 1934) p. 51-60.
- 27 RAH CAT/9/7975/83; 92(3); Adolf SCHULTEN, *Tarraco*. Barcelona, Bosch, 1948 [1921]; Adolf SCHULTEN, *Historia de Numancia. Edición de Fernando Wulff*, Pamplona, Ugoiti editores 2004 [1945]; Antonio GARCIA BELLIDO, "Adolf Schulten" en *Archivo Español de Arqueología* 1960 (33; 101-102), p. 222-228.
- 28 Elena DE ORTUETA HILBERATH. "La homogenización del proyecto de obra privada en Tarragona durante el siglo XIX y principios del XX", en *Norba-Arte* 2004 (XXIV), p. 147-164. Id., *Tarragona, el camino hacia la modernidad. Urbanismo y arquitectura*. Barcelona: Lunberg, 2006. Id., "Tarragona: expansión, reforma y destrucción", en Carmen DELGADO, Luis SAZATORNIL, Germán RUEDA. *Historiografía sobre tipos y características históricas, artísticas y geográficas de las ciudades y pueblos en España*. Santander, Ediciones TGD, 2009, p. 219-224.
- 29 AHMT. P3747.
- 30 ANÓNIMO. "El nuevo edificio del Banco de España". *Diario de Tarragona*, 26 de Septiembre de 1929 (214), p. 1.
- 31 AHMT. P4937; P4035; P5021; P5054.
- 32 AHMT. P5034; 5059.
- 33 AHMT. P5086; P5093; P4051; P4121; P4118.
- 34 AHMT. P5008; P5087.
- 35 AHMT. P7205; P7206; P5058; P5086; P7236; P4046.
- 36 AHMT. P4118.
- 37 AHMT. P5084; P 5061; P4987; P4116; P4118.
- 38 AHMT. P4115; P4118; P4117; P4988.
- 39 AHMT. P5066; P5096; P4046; P4991; P5030.
- 40 AHMT. P4115; P3749; P3694; P4892; P4874; P4043; P4998; P5075. Elena DE ORTUETA HILBERATH. "Jujol i el disseny del Patronat Obrer conegut com Teatre Metropol". En AA. VV. *El Teatre Metropol*. Tarragona: Ajuntament de Tarragona – Quaderns de l'Arxiu, 2010, p. 7-25.
- 41 AHMT. P4120.
- 42 Arxiu Central del Port de Tarragona (ACPT). 625/109. ANÓNIMO. "Obras de Mejora en nuestro Puerto". *Diario de Tarragona*, 28 de Abril de 1929 (99), p. 1.

En construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Memoria del curso 2010-2011

En el curso académico 2010-2011 se ha celebrado nuevamente *En Construcción*, Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte. El Seminario se planteó como una iniciativa para difundir las investigaciones que los estudiantes de posgrado llevan a cabo actualmente en el Departamento y, a la vez, como un espacio de intercambio de enfoques y metodologías de trabajo.

Entre octubre de 2010 y junio de 2011 se celebraron nueve sesiones, que acogieron un total de quince presentaciones. Además de los trabajos en curso de posgraduados del Departamento, en esta edición se presentaron también investigaciones realizadas por doctorandos de la Universidad Complutense de Madrid. Los participantes y *abstracts* de cada una de las sesiones se relacionan a continuación.

Página web:

http://www.uam.es/departamentos/filoyletras/harte/12-EN_CONSTRUCCION/en_construccion-12.html

Coordinadora académica: María Cruz de Carlos Varona. Coordinadoras: Valeria Manfré y Elena Rosaura

Miriam CERA BREA: *La memoria visual de la arquitectura española en los grabados de los siglos XVII y XVIII.*
miriam_cera@hotmail.com

El grabado constituyó hasta la invención y difusión de la fotografía una herramienta fundamental para la transmisión de imágenes y en última instancia de conocimientos. Esta transmisión era especialmente importante en el caso de la arquitectura que, por su propia naturaleza, es inherente a su ubicación. Por ello, entraña un gran interés conocer qué tipo de imagen decidía reproducirse, y especialmente cuáles eran las obras de nuestra arquitectura escogidas, para acercarnos a la “memoria visual” de la arquitectura española durante la edad moderna. Al mismo tiempo, se pretende poner en relación este imaginario arquitectónico con el nacimiento de una historiografía de la arquitectura, dada la absoluta vinculación –pocas veces tenida en cuenta– entre texto e imagen.

Teresa CALLEJO PAJARES, *In/Visibilidad Fronteriza.*
teresa.callejo@hotmail.com

Mi proyecto propone un enfoque visual a los debates existentes en torno a la frontera de España con el Norte de África. En él, examino críticamente las imágenes de la inmigración africana según son captadas por el Sistema Integral de Vigilancia del Estrecho (SIVE) y divulgadas por medios de comunicación como el periódico *El País*, y las contrapongo a proyectos artísticos y de activismo. Éstos comportan unas experiencias fronterizas alternativas al modelo hegemónico del SIVE y presentan una perspectiva más inclusiva de la realidad de la frontera. Los temas a tratar serán movilidad y tránsito, lenguaje, tecnología, trabajo y género.

Cloe CAVERO DE CARONDELET: *El cigarral del cardenal Quiroga*
cloecavero@gmail.com

El cigarral mandado construir a las afueras de Toledo por el que fuera uno de los personajes clave del reinado de Felipe II, el Inquisidor General y Arzobispo Primado Gaspar de Quiroga, es uno de los monumentos renacentistas más desconocidos de nuestro patrimonio cultural. Con este trabajo hemos querido reconstruir la historia de este edificio, no solamente desde el análisis de las referencias documentales y de los restos arquitectónicos y pictóricos que perviven, sino también desde un punto de vista más amplio; el análisis de la estrecha relación existente entre el cigarral y el cardenal Quiroga, relación que se hace patente en diferentes aspectos de su construcción y decoración.

Eduardo MUÑOZ POZO: *Señalética y video-vigilancia: representaciones en la cultura anglosajona.*
edumunnoz@gmail.com

La experiencia en la ciudad contemporánea se ve mediada por innumerables representaciones. Aunque parezca un acontecimiento reciente, la representación ha jugado, especialmente desde el inicio de la Edad Moderna, un papel fundamental en nuestras sociedades. Los dispositivos de representación recogen la historia de una dialéctica entre las modalidades hegemónicas de las que se sirven y los usos que les han dado los miembros de esas culturas o comunidades. Explorando las ciudades de Londres y Nueva York intentaremos desentrañar retrospectivamente los fundamentos de la modalidad de un sistema representacional mixto, conformado por la señalética y la video-vigilancia, preponderante en la cultura urbana anglosajona en su estado neurótico actual, marcado por la preocupación, por la seguridad y el terrorismo.

ANA LLORENTE: *Paco Rabanne y los “inllevables”: manifiestos de una “artesanía furiosa”.*
ana.llorente@uam.es

A mediados de los sesenta, Paco Rabanne presentó sus “12 vestidos inllevables en materiales contemporáneos”, componiendo un complejo y subversivo análisis de cuestiones tales como la caducidad de la prenda, los procesos de autodefinición a través de la imagen y las promesas de totalidad y transformación asociadas a la moda. Tan criticado dentro de esta industria, como admirado dentro del arte por personalidades como Iris Clert o Salvador Dalí, la obra del diseñador español se ha convertido en uno de los pilares más sólidos en la lucha por la legitimación cultural y artística de la moda. Nuestra intervención será una breve exploración de las distintas dimensiones implicadas en la “colección-manifiesto” de este creador, y una aproximación al lugar que ocupó dentro del marco artístico y a su trascendencia en las prácticas de algunos diseñadores actuales.

Nuria Lázaro Milla: *Lujo y magnificencia en la corte española del siglo XIX: el caso de las joyas de la reina Isabel II*
nuri1475@hotmail.com

La reina española Isabel II (1830-1904) llegó a poseer una magnífica colección de joyas, de las cuales no parece que ninguna se haya conservado en la actualidad, hecho que puede explicarse teniendo en cuenta la venta de algunas de ellas durante su exilio en Francia o la repartición de las mismas

entre sus herederos tras su fallecimiento. No obstante, sí han llegado hasta nuestros días otras piezas mandadas realizar por la Reina, que tuvieron un destino diferente al de su propia persona. Este estudio se basa en la documentación encontrada en el Archivo General de Palacio y en la información visual aportada por los retratos que representan a la Soberana, pretendiendo sentar las bases de la investigación sobre la joyería decimonónica en nuestro país y reivindicar el importante papel de las artes decorativas en el discurso más tradicional de la Historia del Arte.

Carlos Sanz de Miguel: *El palacio escurialense de Carlos IV*
lordcharlie86@hotmail.com

Los estudios realizados hasta el momento de la residencia regia y cortesana en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial se han centrado en su fundador Felipe II o los demás reyes de la Casa de Habsburgo, eludiendo la importancia de los monarcas de la siguiente dinastía reinante en España. El objeto de esta investigación es profundizar en el conocimiento del palacio escurialense de Carlos IV, aportando nuevos datos sobre su configuración, especialmente de los cuartos de Carlos IV y M^a Luisa de Parma. Analizamos las intervenciones arquitectónicas y decorativas que se sucedieron desde la época como príncipes de Asturias hasta el final de su reinado, al igual que las obras realizadas antes y después de la época carolina en el espacio palatino dentro del Monasterio.

Alejandro Martínez: *Cínico y circunspecto. Una imagen alegórica del pintor-filósofo en la Ilustración.*
alexalabustia@yahoo.es

Acompañando su solicitud de reconocimiento como académico de mérito en la Academia de San Fernando el año 1780, el pintor Luis Paret y Alcázar envió la obra titulada *La circunspección de Diógenes*, obra de carácter alegórico en la que la propia imagen del artista es autoproyectada a través de la máscara. En esta comunicación se ofrece una interpretación de esta alegoría a partir de la cultura artística de Paret y de la fortuna histórico-crítica de la imagen del filósofo cínico en la Ilustración.

María Sánchez-Cambronero Arana: *Objetos de uso profano en las lujosas cortes de Francia a finales del medievo: tradición, innovación, universalización.*
piper115@hotmail.com

Durante los siglos XIV y XV, las artes suntuarias profanas ocuparon un lugar preeminente en el arte de las cortes palatinas de Francia. París y Borgoña fueron los principales centros de creación de algunas de las piezas suntuarias más fastuosas de las que se tiene constancia. Por desgracia, la mayoría de las obras más significativas no han llegado hasta nosotros, por lo cual es necesario reconstruir el boato de aquella época a través de piezas más secundarias, pero sí conservadas. Este estudio pretende reconstruir, a través de obras visuales, el esplendor de aquellas cortes, pero también prestarse a participar de la construcción, empleo y reflexión del llamado *Gótico Internacional*, a través de los puntos de novedosa creación y universalización de temas que se desarrollaron en las mismas.

David Ruiz Eguía: *La imagen en el interior de la imagen en la obra del Greco*
davidruizeguia@gmail.com

La presencia de la imagen en el interior de la imagen es uno de los rasgos más singulares del Barroco. Pero tiene importantes precedentes, y uno de los más inmediatos e intensos se encuentra en El Greco, que recurre a este artificio en un porcentaje sorprendentemente alto de sus creaciones. En esta pre-

sentación se analizará cada caso, se rastrearán precedentes, se identificarán rasgos comunes y se pondrán en relación con las ideas artísticas del cretense y la teoría artística de su época.

M^a Ángeles Peral Pérez: *Difusión y enseñanza del clasicismo: El Vaso Medici- Borghese de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.*
angelesperal@gmail.com

En 1779, Antón Raphael Mengs traslada desde Italia a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid su colección de escultura antigua, entre ella las copias del Vaso Medici y el Borghese, dos de los modelos clásicos más famosos desde el siglo XVII. El presente trabajo estudia la suerte de ambas piezas entre las colecciones de la Academia desde su llegada hasta nuestros días, analizando la importancia de las colecciones de vaciados de San Fernando para la formación de los artistas y para la creación de otras Academias como la de San Carlos en México.

Valeria Manfrè: *El virrey Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban y las artes: ejemplo de memoria histórica en una rebelde Sicilia*
valeria.manfre@uam.es

La severa represión ejercida contra la rebelde Messina (1674-1678) por haber traicionado a España fue motivo de un peculiar mecenazgo artístico por parte del virrey Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban. Las obras promovidas por el virrey se basaron en embellecer la ciudad de Palermo, ciudad fiel a la corona española, y edificar la ciudadela en Messina con una doble intención: defensa de la ciudad frente a los enemigos externos y defensa del presidio gubernativo español contra la misma ciudad y sus posibles tentativas de rebelión. Intentaremos explicar como la combinación del programa político y artístico por parte del virrey confluieron en un mismo propósito; la perpetuación de la memoria histórica a través de la exaltación de la monarquía española.

Concepción Cortés Zulueta: *Animales en el Arte Contemporáneo*
concepcion.cortes@uam.es

Si alguien decide enfocar su investigación en los animales, lo habitual es que se dedique a la biología o similares. Sin embargo, cada vez son más los investigadores que desde las ciencias sociales y las humanidades, incluida la historia del arte, han centrado en los animales no humanos toda su atención. Lo cual plantea obstáculos que es necesario abordar, tales como las difíciles pero fructíferas relaciones que se establecen con el ámbito científico, o cuestiones como el antropocentrismo y la teoría de la evolución. Chocante o no, la presencia de animales en el Arte Contemporáneo lo ha convertido en un ámbito fascinante para explorar todos estos asuntos.

Elena Rosauero: *Documentos y registro en el arte contemporáneo iberoamericano*
elena.rosauero@gmail.com

Una de las tareas del arte contemporáneo es hacer visibles los conflictos que pueblan el discurso occidental hegemónico para mostrar sus inconsistencias, falsedades y artificios. En esta línea, la incorporación de material de archivo de todo tipo (documentos) en la concepción y realización de obras de arte, así como la utilización de diferentes métodos de registro documental (fotografía, vídeo, etc.) durante el proceso creativo, y también dentro del discurso expositivo, han repercutido enormemente en la práctica del arte contemporáneo. Estos procesos y sus repercusiones son los que nos proponemos conceptualizar, sistematizar y analizar en el marco de este proyecto.

Ana María Roteta de la Maza

In Memoriam

Tras dura lucha con los graves problemas respiratorios que la aquejaron desde su juventud, el 19 de diciembre de 2010 falleció la doctora Ana M^a Roteta de la Maza, profesora titular Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Deseo dejar constancia de mi pequeño homenaje a través de estas líneas que entrañan más carga de amistad que pretensión de valorar sus méritos profesionales, pues no me siento gran experta en ello; nuestra relación se basaba más en el ámbito de la amistad que en la profesión, fue la amistad la que nos unió por encima de las veleidades profesionales. Nos conocimos hace muchos años; una común amiga, Ana Domínguez, nos presentó y constituimos un grupo de amigas que con frecuencia nos reuníamos para intercambiar ideas y puntos de vista sobre diversos aspectos de la vida, experiencias, ilusiones, penas y alegrías.

Ana M^a Roteta comenzó su carrera profesional como docente de historia del arte en 1968 en la recién fundada Universidad Autónoma de Madrid, en el Departamento de Arte y Arqueología que dirigía el prof. D. Gratiniano Nieto, ubicada en la calle Alfonso XII. Años más tarde fue trasladada a su actual emplazamiento en Cantoblanco, siguiendo los cursos en la materia de su especialidad, donde permaneció hasta su jubilación.

A finales de los años setenta del siglo pasado ella estaba embarcada en su tesis doctoral sobre tema por entonces tan novedoso como el grabado, titulada *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma: grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588/1637)*, que fue dirigida el prof. Gratiniano Nieto y defendida en la Universidad Complutense en 1981. De ella resultó el libro con el mismo título, publicado en Toledo por el Instituto Provincial de Estudios Toledanos (IPIET) en 1985, prologado por Jose Antonio Maravall. Me llamó poderosamente la atención la elección del tema, para mi completamente desconocido, y ello no fue óbice para que se despertara en mi una gran admiración hacia mi amiga investigadora peculiar. Mucho conversamos sobre la obra de los

dos grabadores, que trasladaron al grabado retratos de excelsos pintores de la segunda mitad del siglo XVI y pinturas prácticamente contemporáneas, entre otros, del Greco. Diego de Astor es el autor de grabados de pinturas del pintor cretense afincado en Toledo, Domenikos Theotocopoulos, como *San Francisco contemplando una calavera*, de 1606; no en vano había sido discípulo suyo. Nombrado por el rey Felipe III grabador de la casa de la Moneda de Segovia, vacante por fallecimiento de Hernando Andrea, en 1610 grabó la portada del libro de Mauro Castella Ferrer, *Historia del apóstol de Jesucristo Santiago*, su retrato y varias estampas. Grabó en 1629 la puerta de Guadalajara con las figuras de Fernán García y de Díaz Sanz que están en

Ana M^a. Roteta (primera por la derecha) en un viaje de estudios con el Dr. D. José M^a. Azcárate y un grupo de ayudantes y alumnas.



la *Historia de Segovia* escrita por Colmenares, grabado analizado por la dra. Roteta y publicado bajo el título “Un grabado representativo de arquitectura emblemática. La puerta de Guadalajara” (Goya, 181-182, 1984, pp. 26-29).

Su interés por el grabado ya venía de antes, como lo ponen de manifiesto diversos artículos: “El retrato-grabado español en Pedro Ángel” (*Goya*, 130, 1976, pp. 220-228); “Un dibujo original de Juan Bautista Monegro para la portada de Monarquía de España, de Salazar de Mendoza” (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, 1976, pp. 943-944); o “Comentarios sobre un retrato del rey San Fernando atribuido a Diego de Astor”, (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1978). Siguió sus investigaciones sobre el tema después de su tesis. Un título interesante es el “Estudio de la portada del libro de Juan Pablo Bonet, Arte para enseñar a hablar a los mudos” (Madrid, C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, 1983). Al recordar las investigaciones de mi buena amiga, la emoción me conmueve.

Ana M^a Roteta era una gran conversadora y una narradora muy emotiva, que mantenía la atención de los oyentes. Sus dotes se ponían de manifiesto en la viveza que prestaba a sus relatos. Oírla contar una película era un auténtico placer: los personajes se hacían vívidos y activos. Como recuerdo los comentarios sobre *El tercer hombre*, los retratos representados por los protagonistas, a propósito del amor, el desamor y la amistad.

Ana gustó siempre de la naturaleza, le encantaba caminar y contemplar los paisajes del entorno madrileño, pero sobre todo por su querida tierra guipuzcoana, por las verdes montañas. Pero a mí, persona de tierra adentro y aprendiz de natación ya adulta, me resultaba imposible calibrar sus proezas de nadadora, y de una proeza inigualable escuchar, sin darle importancia, lo gran nadadora que fue: hizo muchos largos de Zarauz a Guetaria. No me cabe duda lo que debió de disfrutar recorriendo la reserva de Urdaibai, la que ofrece mayor diversidad paisajística y ecológica de toda la comunidad vasca.

Este amor a la naturaleza influyó en su carácter bondadoso y lírico, que siempre mostro. No recuerdo en ella los chismorreos ni los cotilleos; parecía como que la manchaban. Por el contrario, poseía una gran calidad humana. La última vez que la vi en Madrid, ella y otras amigas jubiladas estaban embarcadas en la ayuda a personas necesitadas.

Mi última conversación con Ana fue telefónica, ignorando la gravedad de su estado. Ella estaba preparada para salir a dar un paseo por Zarauz, en silla de ruedas, extremo que supe en ese momento; ella misma me prohibió informar ni hacer comentarios sobre su situación, que cumplí como una orden. Su voz se notaba triste y agotada, pero estaba contenta de conversar; intuí más tarde que fue su despedida. Qué ingenuidad por mi parte el animarla a que se insertara en el mundo de la informática, que la relajaría mucho y la activaría. No pude cumplir mi promesa de llamarla de nuevo. Al poco tiempo recibí la noticia de su fallecimiento. Descansa en paz, Ana.

Ángela Franco