

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 21, 2009. Madrid. ISSN:1130-5517



Departamento de Historia y Teoría del Arte

ANUARIO del Departamento de Historia y Teoría del ARTE. Vol. 21, 2009. 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, Dialnet. BHA, ERIH, LATIN DEX.

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). Mª 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. 00-34-914971370
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

CONCEPCIÓN ABAD CASTRO

El “oratorio” de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba.

The “oratory” of al-Ḥakam II in the Mosque of Cordova. 9

ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS

Imágenes, libros y armas. Tipología y significado de los bienes de Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y marqués del Cenete (1520-1560).

Images, Books and Weapons. Typology and Significance of de Goods owned by Diego Hurtado de Mendoza, Count of Saldaña and Marquis of Cenete (1520-1560). 31

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA

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

Of Wars with France. Italy and Saint-Quentin (I). 47

JOAQUÍN GARCÍA NISTAL

Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen con el Niño” de la catedral de León.

Miguel Perin in the Spanish Renaissance Sculpture: the “Virgin with a Child” of León’s Cathedral. ... 69

FERNANDO COLLAR DE CÁCERES

El tablero italiano de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros (1588); la carrera de un hombre de corte.

The board of Italian *courtesan Philosophy* Alonso de Barros (1588); the career of a courtier. 81

FERNANDO MARÍAS

La memoria de la catedral de Toledo desde 1604: la descripción de Juan Bravo de Acuña y la planta y dibujos ceremoniales de Nicolás de Vergara el Mozo.

Memories from Toledo Cathedral: Juan Bravo de Acuña’s Description, and Nicolás de Vergara the Younger’s Plan and Ritual Drawings. 105

JOAN BOSCH BALLBONA

Retazos del sueño tardorenacentista de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo.

The Remains of a late renaissance Dream: Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna and the Anunciada Monastery of Villafranca del Bierzo. 121

JUAN LUIS BLANCO MOZO

Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas.

Alonso Cano in Madrid: new Inputs, new Problems. 147

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR

Pintores homónimos en torno a un dibujo de *Adán y Eva* firmado por Luis Fernández en 1626.

Namesake Painters circa a Drawing on *Adan and Eve* signed by Luis Fernández on 1626. 165

MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA

“Ante Obitu Mortuus, Post Obitu Vivus”. Zurbarán y la representación del cuerpo de San Francisco.

“Ante Obitu Mortuus, Post Obitu Vivus”. Zurbarán and the Representation of Saint Francis’ Body. 179

FERNANDO QUILES

...Eppur si muove. La pintura sevillana después de la peste negra (1650-1655).

...Eppur si muove. The sevilian Painting after the Plague (1650-1655). 193

ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Arquitectura y mercado en la Sevilla ochocentista: la plaza-mercado de la Encarnación.

Architecture and Urbanism in 19th-Century Seville: Encarnación Market-Square. 205

El historiador del arte, incluso. Juan Antonio Ramírez. *In Memoriam*. (por Carlos REYERO) 223

COLABORADORES

Concepción Abad Castro es Profesora Titular de Historia del Arte Antiguo y Medieval del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Realizó su Tesis Doctoral sobre la *Arquitectura mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo* (Toledo, 1991). Su línea de investigación se ha centrado especialmente en el estudio de la arquitectura española medieval, tanto cristiana como islámica, y ha quedado reflejada en numerosas publicaciones.
e-mail: concepcion.abad@uam.es

Roberto González Ramos es Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba (España). Sus investigaciones están orientadas hacia el arte de la alta Edad Moderna en España. Ha trabajado sobre pintura del siglo XVII en Sevilla (*Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*, Sevilla 1999), sobre el patronazgo artístico de la Universidad de Alcalá de Henares (*La Universidad de Alcalá de Henares y las artes*, Universidad de Alcalá 2007), y sobre pintura y arte del siglo XVI en Castilla (*La pintura complutense del siglo XVI*, Alcalá de Henares, 2007). Ha realizado estancias en centros de investigación: CSIC, Warburg Institute, Biblioteca Herziana de Roma). Actualmente dirige su atención hacia el coleccionismo nobiliario hispano de los siglos XVI y XVII desde la perspectiva de la Historia Cultural.
e-mail: aa1gorar@uco.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 considerados 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

Joaquín García Nistal es Doctor en Historia del Arte (2007) y Profesor Asociado en el Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León. Sus investigaciones se han centrado en el estudio de las armaduras de cubierta mudéjares, de las que surgen *La carpintería de lo blanco en la ciudad de León* (2007) y *El oficio de la carpintería de armar en la ciudad de León* (2007), así como varias aportaciones en congresos: “La reparación de armaduras de madera históricas: un desafío para los carpinteros del siglo XVIII” (en *IV Congreso Internacional AR&PA*, Valladolid, 2004) y “Pervivencia y diversificación de la carpintería mudéjar durante el siglo XVIII” (en *X Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 2005).
e-mail: jgarn@inileon.es

Fernando Collar de Cáceres es Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Realizó su tesis doctoral sobre *Pintura en la antigua diócesis de Segovia (1500-1631)*, parcialmente publicada (Segovia, 1989), tema tratado en otros trabajos (VV.AA. *El retablo de Carbonero el Mayor. Restauración e Investigación* Madrid, 2003). Su interés por la iconografía regia ha quedado reflejado en *El libro de Retratos, Letreros e Insignias Reales*

(Madrid, 1985); *Letreros e Insignias Reales* de Garibay (Segovia, 1993); y *Relación verdadera del Recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la Magestad de la reyna nuestra señora (1571)*, (Segovia, 1998)). También ha publicado sobre tratados de arquitectura, escultura, retablos e iconografía de la Contrarreforma. Su línea central de investigación se refiere a la pintura de los siglos XVI y XVII, en la que se encuadran sus artículos más recientes sobre Sebastián Herrera Barnuevo (2003) y Andrés de Leito (2008).
e-mail: fernando.collar@uam.es

Fernando Marías (Madrid, 1949) es Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Vicepresidente del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza (Italia) y editor de su revista *Annali di architettura*. Ha publicado extensamente sobre arquitectura y arte de los siglos XVI y XVII, con especial interés por Toledo, sus arquitectos y la pintura del Greco. Su último libro es *El Hospital Tavera de Toledo* (Sevilla, 2007).
e-mail: fernando.marias@uam.es

Joan Bosch Ballbona es Doctor en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona y Profesor Titular de la Universitat de Girona. Ha publicado trabajos sobre el arte en Cataluña de los siglos XVI y XVII, como el reciente sobre *Agustí Pujol, la culminación de l'escultura renaixentista a Catalunya* (2009), estudios sobre la circulación de estampas y su asimilación (“La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples de Catalogne de l'époque moderne”, PUR, Rennes, 2009) y ha sido comisario de las exposiciones *De Flandes a Itàlia* (con Joaquim Garriga) (1998) y *Alba Daurada* (2006). Ha sido miembro de diversos proyectos de investigación. Actualmente dirige uno sobre la “Recepción del arte barroco en Cataluña (1640-1808)” (HAR2009-14149-C02-01), coordinado entre la UdG y la UAB, y trabaja en la reconstrucción de las colecciones y los proyectos artísticos de Don García y Don Pedro de Toledo, marqueses de Villafranca.
e-mail: joan.boschb@udg.edu

Juan Luis Blanco Mozo es Doctor en Historia del Arte (2003) y Profesor Asociado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, actividad que compagina con la de historiador del Ayuntamiento de Navacerrada (Madrid). De su dedicación al estudio de la arquitectura madrileña del siglo XVII surgió su tesis doctoral *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares* (Madrid, 2007) y el estudio histórico-artístico de la *Iglesia de San José de Navacerrada* (Navacerrada, 2008). Además es autor de varios artículos que sintetizan sus investigaciones en el campo de la pintura, de la arquitectura y de la restauración monumental, con aportaciones a la historiografía artística de las catedrales de Toledo y León o a la biografía de artistas como Juan van der Hamen, Juan Sánchez Barba, Antonio Palomino, Manuel Salvador Carmona, Ventura Rodríguez o Francisco de Goya.
e-mail: jlbm26@yahoo.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 ellas son: *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla* (Logroño, 1984) y *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo el Joven (1637-1666)* (en colaboración con José R. Buendía, Burgos, 1986), así como numerosos artículos sobre pintura decorativa y pintores del Barroco madrileño (fray Juan Ricci, José Moreno, Claudio Coello, Luca Giordano, Paolo de Matteis, Juan Vicente de Ribera, Luis Paret, Francisco Bayeu, Manuel Fernández Acevedo...) o relacionados con él (Nicolás Antonio de la Cuadra, Francisco del Plano...). También se ha interesado por la iconografía religiosa y el coleccionismo artístico.
e-mail: ismael.gutierrez@uam.es

María Cruz de Carlos Varona es Doctora por la Universidad Complutense de Madrid (2005) con la tesis *Imagen y santidad en la España Moderna: el ejemplo de los Trinitarios Calzados de Madrid*. Fue *Clowes Curatorial Fellow* en el Indianapolis Museum of Art, USA (2005-2006). Desde enero de 2007 es Investigadora del MICINN (programa *Juan de la Cierva*) en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, donde también ha ejercido la docencia. Sus investigaciones se centran en la imagen religiosa en la Edad Moderna, Género e historia del Arte en la Edad Moderna, e Historia y cultura de la estampa. Entre sus publicaciones recientes destaca "The Authority of Sacred Paintbrushes: Representing Medieval Sainthood in the Early Modern Period", incluida en el catálogo de la exposición *Sacred Spain: Art and Belief in the Golden Age*. Yale University Press / Indianapolis Museum of Art, pp. 101-19) y ha participado en varios congresos nacionales e internacionales.
e-mail: mcdecarlos@yahoo.es

Fernando Quiles es Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, doctor por la Universidad de Sevilla (1997) y máster en Patrimonio Artístico y Arquitectura (1996). Ha publicado más de una docena de libros sobre arte y cultura en Sevilla y su reino durante el Barroco, siendo de destacar entre los de más reciente aparición: *Alonso Miguel de Tovar* (Sevilla, 2005), *Bernardo Germán Lorente y la pintura de su tiempo* (Madrid, 2006, en colaboración con Ignacio Cano) y *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla durante el barroco* (Sevilla, 2007). Asimismo, es autor de más de un centenar de textos, entre artículos de revistas especializadas, capítulos de libros y contribuciones a actas de congresos nacionales e internacionales, referidos a diversas líneas de investigación sobre patrimonio artístico, pintura –especialmente mural–, artistas, arquitectura y urbanismo.
e-mail: fquigar@upo.es

Alberto Fernández González es Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla desde 2006. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Santiago, realizó su tesis sobre *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del barroco dieciochesco*, (Madrid 2006). Su línea preferente de investigación está orientada hacia la arquitectura de los siglos XVIII y XIX, tanto en Sevilla como en Santiago de Compostela. Entre sus publicaciones caben destacar: *Fernando de Casas, arquitecto en Compostela* (Vigo 2008); "Un viejo plano olvidado en el Archivo de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, XLVIII, 2003, pp. 701-742; "La desaparecida capilla de don Lope de Mendoza", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LII, 2005, pp. 347-385; y "Noticia gráfica de tres arquitecturas del barroco sevillano", *Archivo Hispalense*, xc, 2007, pp. 335-349.
e-mail: alberfer@us.es

El “oratorio” de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba.

Concepción Abad Castro
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2009
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 9-30
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

En este trabajo abordamos una nueva interpretación del proceso constructivo de la ampliación de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba. Basándonos en los textos árabes, proponemos una cronología más detallada para las diferentes fases en las que se fueron configurando el “oratorio” y las “*maqṣūras*” del califa. Finalmente, presentamos una interpretación iconográfica del tramo que precede al *miḥrāb*.

PALABRAS CLAVE

Mezquita de Córdoba. Oratorio. Al-Ḥakam II. *Maqṣūra*. Cronología.

ABSTRACT

In this work we approach a new reading of the constructive process of the extension of to the al-Ḥakam II in the mosque of Cordova. Basing on the Arabic texts, we propose a more detailed chronology for the different phases in which there went configured the “oratory” and the “*maqṣūras*” of the caliph. Finally, we do an iconographic interpretation of the section that precedes the *miḥrāb*.

KEY WORDS

Mosque of Cordova. Oratory. Al-Ḥakam II. *Maqṣūra*. Chronology.

A pesar de los diversos trabajos publicados sobre la ampliación de al-Ḥakam II en la aljama cordobesa, aún es posible, a la vista de las fuentes documentales, plantear nuevas hipótesis acerca de las obras llevadas a cabo a lo largo de todo su reinado (961-976). Al mismo tiempo, también es factible reinterpretar el significado del espacio creado por el califa, especialmente en el ámbito de las tres naves centrales. Es este el doble objetivo que nos planteamos en las siguientes páginas.

Recientemente S. Calvo Capilla ha realizado un espléndido trabajo acerca del significado de esta ampliación, donde el análisis de la epigrafía, la arquitectura y la decoración conservadas especialmente en el espacio de la *maqṣūra*, le ha permitido elaborar una interpretación novedosa de este ámbito¹. En su opinión, si las inscrip-

ciones, hábil y originalmente escogidas, exhortan a los creyentes a mantenerse en el camino correcto, que consiste en el cumplimiento de los deberes fundamentales de todo musulmán –la fe en Dios y la oración–, insisten también en otros conceptos. Es el caso del determinismo divino y religioso que, a la postre, viene a recalcar el poder absoluto del monarca, o la invitación a mantener la unidad dentro de la *umma*, así como la insistencia en un aspecto poco usual que es el que se refiere a la predestinación. Este último concepto fue quizá deliberadamente escogido para reforzar el papel del Príncipe de los Creyentes como jefe político, designado por Dios para conducir por aquel camino correcto a las gentes. Todo ello, según la autora, responde a la premeditada intención de plasmar, precisamente en esta zona, un programa ico-

nográfico claramente fundamentado en la doctrina malikí, frente a otros planteamientos, considerados heréticos, programa que pretende transmitir, al mismo tiempo, un mensaje claro de exaltación del poder del monarca².

En este mismo trabajo se hace una lectura, en nuestra opinión muy acertada, de la simbología del espacio que configura la *maqṣūra*, en lo que se refiere a la forma y la decoración, encaminadas ambas a la creación de un ámbito donde, a la par de realzar las funciones que en él se llevaban a cabo, se busca de manera decidida sancionar el poder del califa como sucesor del Profeta. Para ello, se elige una ornamentación concreta, un material excepcional -el mosaico- y una forma -la *qubba*- que, si bien no son elementos nuevos en la arquitectura islámica y, concretamente, en la omeya, adquieren en la *maqṣūra* de Córdoba una dimensión peculiar y única.

Partiendo de estas premisas, que compartimos plenamente, vamos a intentar, sin embargo, añadir algunos datos más con el fin de reinterpretar el proceso constructivo, así como la forma, la función y el simbolismo del “oratorio” de al-Ḥakam II en la aljama cordobesa.

Siempre nos ha llamado la atención el hecho de que el califa, al contrario de lo que había sucedido con sus predecesores, emprendiera la ampliación de la mezquita nada más acceder al trono. Está perfectamente documentada la intervención del monarca en las obras de Madinat-al-Zahrā, al frente de las cuales le puso su padre ‘Abd al-Raḥmān III, con todo lo que ello conlleva en cuanto a experiencia, relación con los maestros de obras, etc., actividad que, sin duda, le permitió emprender con seguridad y firmeza, si es que le hacían falta, su propia empresa. Pero su nombre, el de al-Ḥakam, sólo ha aparecido asociado a los trabajos de la ciudad palatina en unas piezas pertenecientes, al parecer, a unas ventanas cuando su papel real, debió ser bastante más relevante³. Que entre padre e hijo existió una colaboración en el diseño y materialización de las obras parece un hecho incuestionable⁴, pero no resulta menos evidente que al-Ḥakam quisiera aspirar a un mayor protagonismo. Quizá tuvo que esperar demasiado para actuar como principal y único mecenas de las empresas artísticas del momento. Acaso ideó su gran ampliación tiempo antes de acceder al trono y, por ello, una vez enterrado su padre, y proclamado él como califa de Córdoba⁵, dio la orden para que comenzaran los trabajos.

En efecto, al-Mustanṣir, para trazar el plan y materializar el proyecto, se trasladó al lugar mismo de la futura construcción y según Ibn ‘Idārī⁶ dio el visto bueno para ello a su chambelán y principal oficial Dja’far ben ‘Abd er-Raḥmān Ḥak’labī, el 4 de ramadān de este año [350H. /961]. Le autorizó a conseguir el material en el zoco de piedras, porque éste era el elemento más importante de la construcción. Traslادaron el material en el mes de ramadān ya que el palacio de Córdoba se había

quedado pequeño porque había mucha gente y, a la vez, la aljama era insuficiente para albergar a tanta gente que venía cansada con lo que llevaban encima [se refiere a todos aquéllos que llegaban a Córdoba cargados con sus bienes o equipajes], de modo que El-Mostanṣir comenzó con la ampliación. Para trazar el plano y ajustar los detalles de los trabajos, trajo a los cheykhs [maestros en ciencias religiosas, venerados por su edad y sabiduría] y a los arquitectos que controlaban la ampliación desde el extremo sur de la mezquita hasta el último punto del largo⁷. La prolongó once intercolumnios⁸, es decir, lo que ha ampliado es el largo desde el Norte hacia el Sur, noventa y cinco codos, y el ancho desde el Este al Oeste, que es igual que el ancho de la mezquita, y parte de esto lo han dejado para el sabat para que salga el califa a rezar al lado del mimbar, dentro de la maqsura. Esta ampliación era como lo mejor de lo que se amplió la mezquita.

Como vemos, el monarca planificó las obras acompañado y aconsejado por los sabios de su corte, quienes, como ya es sabido, le instaron a no rectificar la orientación hacia el sur de la *qibla*⁹, y de su chambelán y principal oficial Ya’far ibn ‘Abd al-Raḥmān al-Siglabī, calificado en las fuentes no sólo como *mawlā* y *ḥāyib*, sino también como *kātib* (secretario) e, incluso, con el título honorífico de *sayf al-dawla* (espada de la Dinastía). Ya’far había estado también al frente de las principales obras de Madinat-al-Zahrā, donde, como se sabe, poseyó una lujosa mansión hasta su muerte en 970¹⁰. El propio Ibn ‘Idārī, en otro lugar de su obra, cuando narra los acontecimientos del año 963, refiriéndose al tema de la ampliación, menciona también al cadí Mundir ibn Sa’īd, como responsable del comienzo de los trabajos: *El cadí Mundir ibn Sa’īd marchó hacia la mezquita junto con el encargado de los habices (sabih al-Aḥbas), de los juristas (fuqaha) y los testigos instrumentales (‘udul), para estudiar los trabajos de ensanche a realizar ...*¹¹.

Las primeras obras

Todo parece indicar que la ampliación de la mezquita se puso en marcha el 18 de octubre de 961 y, atendiendo al texto anterior, a lo largo del mes de *ramadān* se procuró la piedra necesaria para comenzar las obras¹². Pero, si este inicio está bien referido en las distintas fuentes escritas, no ocurre lo mismo con el transcurso de los trabajos, de los que no volvemos a tener noticia hasta junio de 965, fecha en la que Ibn ‘Idārī sitúa la conclusión de la cúpula del *miḥrāb*: *En este año 354, ḡumadā II, se terminó la cúpula sobre el mihrab en el ensanche o ampliación de la mezquita...*¹³.

¿Qué obras concretas se realizaron entre octubre de 961 y junio de 965? Si tenemos en cuenta que los trabajos debieron efectuarse comenzando desde el muro de

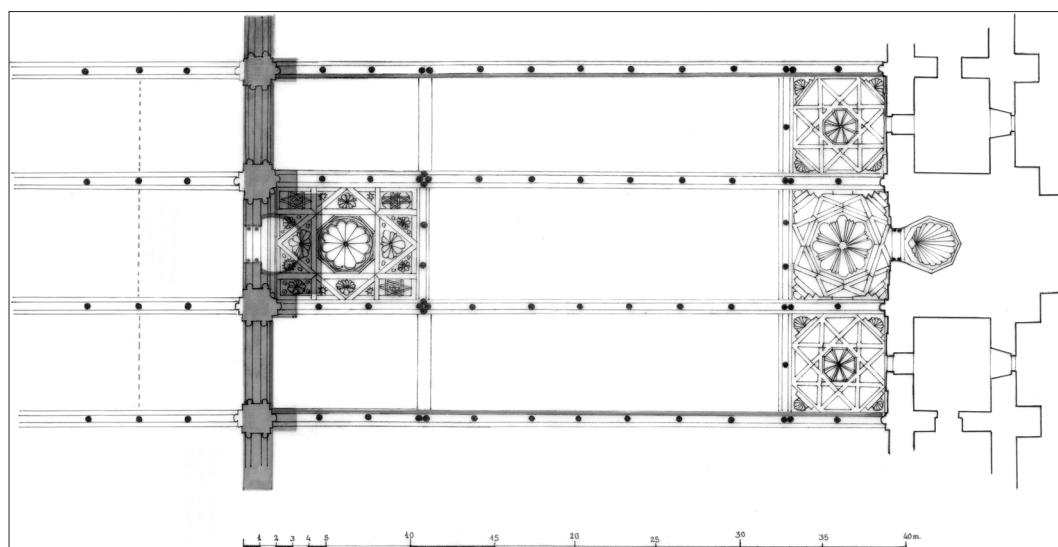


Fig. 1. Planta de las tres naves centrales con la superposición de la qibla y el mihrā de ‘Abd al-Rahmān II.

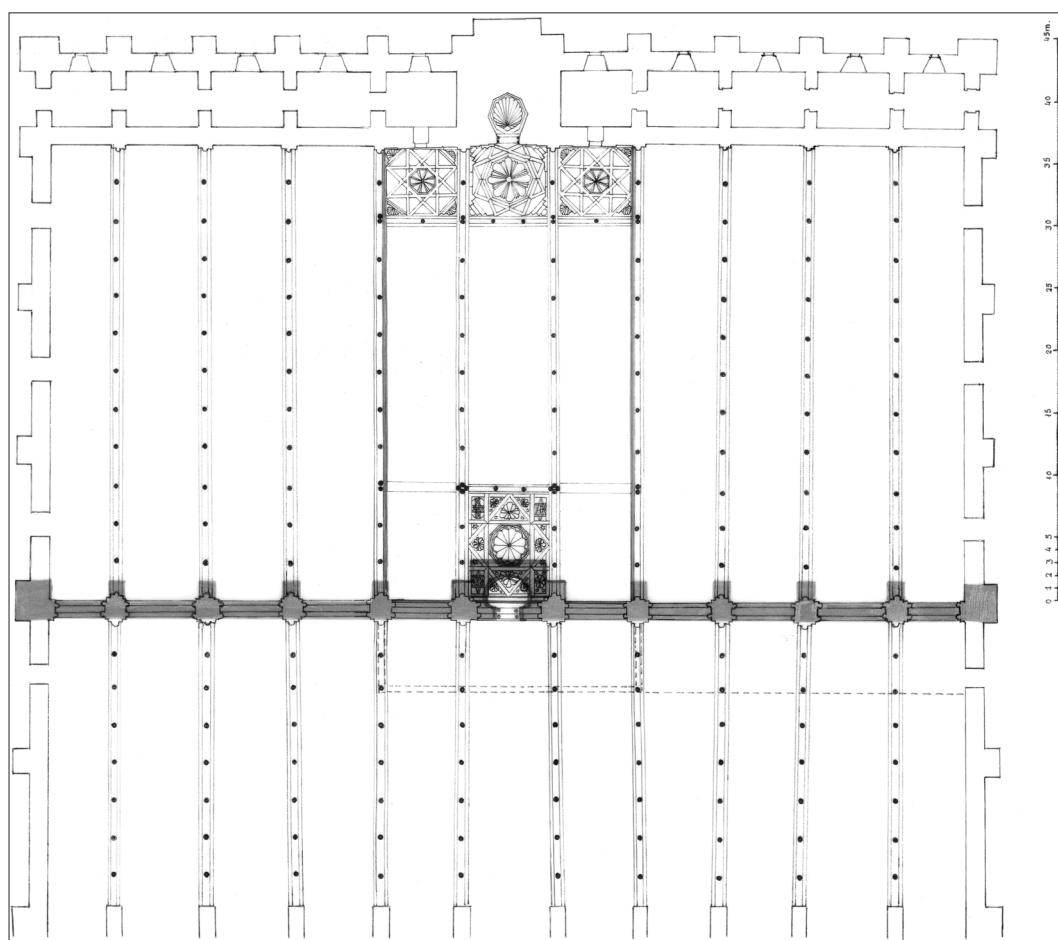


Fig. 2. Planta general de la ampliación de al-Ḥakam II sobre la qibla y maqṣūra de ‘Abd al-Rahmān II.

qibla de 'Abd al-Raḥmān II, como parece sugerirse en el texto citado, es posible deducir que en este tiempo se había llevado a cabo la prolongación de las naves y lo que se recoge en las fuentes es, precisamente, la conclusión de esta primera etapa con la finalización de la cúpula del *miḥrāb*. Ello supone que, en junio de 965, ya se había trazado el perímetro completo de la nueva ampliación, con el *miḥrāb*, que se proyectó al exterior de la misma forma que el de 'Abd al-Raḥmān II, y cabe pensar que ya estaba configurado el doble muro de *qibla*, que acogería el *sābāt* en su lado occidental.

La siguiente fecha que poseemos nos sitúa en octubre del mismo año de 965: *En la segunda década de chawwal, al-Ḥakam se dirigió desde al-Zahrā [la edición árabe no dice que lo hiciese a caballo, como generalmente se ha señalado] a la aljama. Entró y examinó la ampliación y vio todo lo que se hizo allí y ordenó levantar [la expresión indica claramente extraer de sus cimientos] las cuatro columnas que estaban en las jambas del antiguo mihrab, las cuales no tenían parecido alguno a otras, hasta que las pusieron en el muro del mihrab hasta que terminaron de colocarlas y terminarlas correctamente*¹⁴. Esto último ocurrió en noviembre/diciembre, como confirma la inscripción de las impostas del arco, donde se deja constancia de que al-Ḥakam mandó a Ya'far ibn 'Abd al-Raḥmān *fixar estas dos impostas en lo que fundó /.../ Y se terminó aquello en la luna de du-l-hiyya del año cuatro y cincuenta y trescientos [=28 noviembre- 27 diciembre de 965]*. Idéntica fecha aparece en la que remata el zócalo de mármol del interior, insertada, precisamente, para conmemorar este revestimiento, como en ella se explicita¹⁵.

De tal manera, en noviembre-diciembre de 965 está concluida la ampliación, en su estructura fundamental, pero no todo el proyecto de al-Ḥakam, como insistentemente se ha señalado. Las obras debieron proseguir algunos años más. Si leemos detenidamente el contenido de todas estas informaciones textuales y epigráficas, constatamos que, hasta el mes de octubre, el *miḥrāb* de 'Abd al-Raḥmān II seguramente permanecía en pie, puesto que es en ese momento cuando el monarca ordena "levantar" las columnas. Esta circunstancia impide que, como se ha afirmado, el lucernario de la nave central (capilla de Villaviciosa) estuviera ya construido. De hecho, los datos apuntados nos inducen a pensar que, mientras se realizaban las obras, la oración se seguiría dirigiendo hacia la *qibla* y el *miḥrāb* antiguos. En consecuencia, debemos preguntarnos cómo fue realmente el proceso de derribo de esa *qibla* anterior y, más concretamente, de qué manera y cuándo se procedió a la apertura de los vanos que comunicarían las naves emirales con las califales, cuyo alzado difiere de la solución empleada en la ampliación anterior. Ahora, el proceso no consiste en dejar testigos del muro para afianzar la estructura y

dar paso directamente a las naves, como en aquélla, sino que se va a introducir una arquería transversal, con dobles arcos apeados en dos columnas a cada lado, en todo el ancho de la mezquita, de factura similar a los de 'Abd al-Raḥmān III en la fachada del patio. Con esta solución, además de atirantar las naves, se conseguía dejar constancia material del comienzo de la nueva sala de oración que así quedaba, en cierto modo, separada espacialmente de la anterior.

Es evidente que, al menos, el arco de la nave central, no pudo abrirse antes de desmontar el *miḥrāb* de 'Abd al-Raḥmān II. Es decir, su realización debe situarse con posterioridad a octubre de 965, quizá a lo largo de los dos meses siguientes. Se afeitaron los contrafuertes de la *qibla*, se trazaron los nuevos arcos, adosando parejas de columnas a cada lado y se conservaron las respaldos de las arquerías de 'Abd al-Raḥmān II.

Pero, aún poseemos otra información proporcionada igualmente por Ibn 'Idārī, a la que quizá no se le ha dado suficiente importancia y que, sin embargo arroja cierta luz sobre el proceso que venimos analizando: *En moharrrem de 355 [=28 diciembre 965-26 enero 966], ordenó poner el antiguo mimbar al lado del mihrab y puso la antigua maqṣūra ...*¹⁶ que, quizá aún permanecía en su lugar. Es decir, además de las columnas, reutiliza también estos dos elementos de la mezquita de su predecesor, detectándose, en todo momento, en las fuentes, el cuidado que quiere imprimir el monarca hacia ellos.

Y, ¿cómo era este espacio reservado para el emir? A la muerte de 'Abd al-Raḥmān II, en 852, será Muḥammad I quien complete la ampliación y añada algunos ornatos en la misma. Entre sus intervenciones, se documenta la realización, según unos, o la conclusión, según otros, de la *maqṣūra ... hizo perfeccionar las fachadas laterales del monumento, lo adornó de ornamentos esculpidos y edificó la maqṣūra, a la que abrió tres puertas...*¹⁷. Ibn Ḥayyān, refiriéndose al *sābāt* construido por 'Abd Allāh y recogiendo un párrafo de al-Rāzī, dice: *..Entonces ordenó construir el pasadizo conocido por al-sabat, el cual atravesaba el camino que hay entre el Alcázar y la mezquita aljama y entraba a ella por una puerta que abrió entre el Alcázar y la maqṣūra de la mezquita*¹⁸; y el mismo Ibn 'Idārī, en otro lugar, especifica: *Luego ordenó construir [se refiere a 'Abd Allāh] una sit ra (=división, cerramiento, cortina, pared delgada de ladrillo) que, partiendo del final del pasadizo cubierto, llegaba hasta el nicho del mihrab; abrió también una puerta que daba acceso a la maqṣūra, por donde pasaba para hacer la oración*¹⁹. De todo ello, puede deducirse que, posiblemente, se trataba de una *maqṣūra* que abarcaba las tres naves centrales, unida por un cerramiento en el lado occidental a la puerta del *sābāt*. Y, si tenemos en cuenta la ubicación de esta puerta, conocida como de San Miguel, más o menos centrada en el segundo intercolumnio, desde la *qibla* de 'Abd

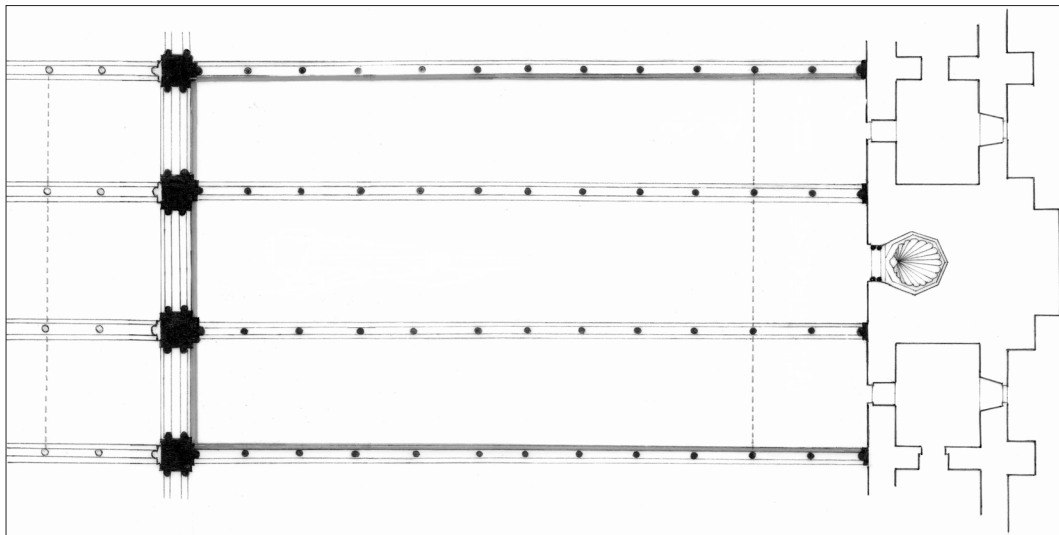


Fig. 3. Planta de las tres naves centrales de al-Ḥakam II en su fase inicial.

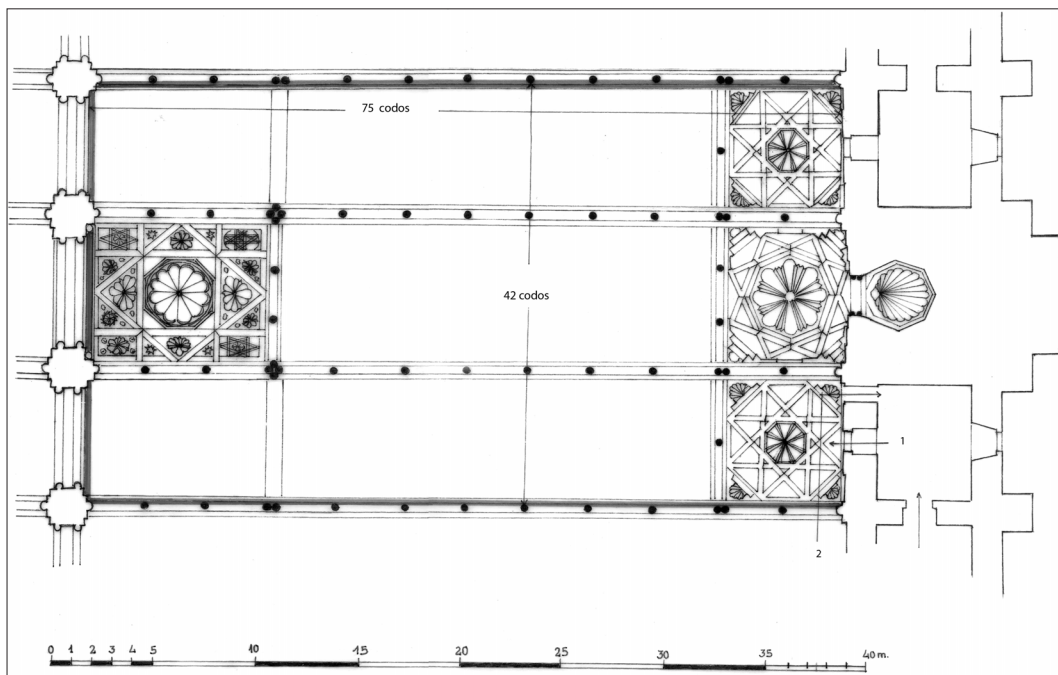


Fig. 4. Planta del “oratorio” de al-Ḥakam II.

1. *Sābāt*, acceso al oratorio de al-Ḥakam II. 2. Puerta para guardar el *mimbar*.

al-Raḥmān II, la profundidad de ese espacio reservado, necesariamente debía ser, como mínimo, de dos tramos. De esta forma, podría adaptarse perfectamente en el nuevo proyecto. Debemos, pues, imaginar la mezquita de al-Ḥakam concluida en su fase inicial con el *mimbar* y la *maqṣūra* de su predecesor que, bajo nuestro punto de vista, pudo determinar, por su planta, la *maqṣūra* definitiva con que el monarca cerraría el vestíbulo del *miḥrāb* algún tiempo después. Es posible, incluso, que esta

estructura condicionara, de alguna manera, los tres tramos de entrada a la ampliación, donde se situará el lucernario, a los que nos referimos más abajo (Figs. 1, 2 y 3).

La *maqṣūra* longitudinal y el “oratorio” de al-Ḥakam II

No obstante, todavía faltaba un elemento más que diferenciaría la nueva obra. Se trata de la colocación de

una nueva *maqṣūra*, además de la de 'Abd al-Raḥmān, que iba a acotar un espacio distinto, el correspondiente a esas tres naves centrales, y que habría de ser el auténtico "oratorio" del califa²⁰.

En el mismo texto de Ibn 'Idārī de 955 leemos: ...y puso al frente de esta ampliación otra *maqṣūra* de madera bordada por fuera y por dentro y coronada por un capitel [*dirwa*]. Su largo era de setenta y cinco codos y su ancho de cuarenta y dos codos; el alto de ocho codos. Puso la *maqṣūra* en el mes de rayab del mismo año (=junio/julio 966)²¹. La expresión no puede ser más clara "otra *maqṣūra*", es decir, además de la de 'Abd al-Raḥmān. Si atendemos a las proporciones que se señalan y convertimos el codo a 48,9 cm., según la estimación de Félix Hernández, el resultado arroja unas medidas de 36,67 m. de largo, 20,53 m. de ancho y 3,91 m. de alto. Estas mismas dimensiones presentan las tres naves centrales de la ampliación de al-Ḥakam, desde la *qibla* hasta el comienzo de las mismas, es decir nos encontramos con una *maqṣūra* longitudinal que aislaría esas tres naves respecto a las restantes, otorgándolas, por tanto, un carácter especial que, quedaría aún más enfatizado con el resto de las obras realizadas después y a las que nos referiremos más adelante (Fig. 4). Teniendo en cuenta este planteamiento, se entienden mejor las palabras de al-Idrīsī cuando dice: *De cara al mihrab, entre lo que le rodea, se encuentra un cerramiento (h'adh'ira) de madera, decorado de tallas que, por su variedad tiene un carácter enteramente ornamental*"; y las de al-Ḥimyarī al señalar que *ante la fachada del mihrab hay reservado un espacio vacío que cierra una balaustrada de madera artísticamente tallada con diversos motivos decorativos*²². Igualmente, a la vista de ello, se explica perfectamente la descripción de Ibn 'Idārī que vimos más arriba cuando dice: "...lo que ha ampliado es el largo desde el Norte hacia el Sur, noventa y cinco codos, y el ancho desde el Este al Oeste, que es igual que el ancho de la mezquita, y parte de esto lo han dejado para el *sabat* para que salga el califa a rezar al lado del *mimbar*, dentro de la *maqsura*". Es decir, de los noventa y cinco codos que constituyen la longitud total de la ampliación, setenta y cinco son los que ocupa la *maqṣūra* y los veinte restantes son los que se dejan para el *sābāt*, entendiendo como tal toda la profundidad comprendida entre las caras externas de los dos muros.

Este emplazamiento longitudinal de la nueva *maqṣūra* ya lo vio claramente R. Velázquez Bosco cuando en su Memoria de restauración del año 1903, al referirse a la bóveda del lucernario, la sitúa a los pies de la *maqṣūra*, opuesta a las de la antecámara del *mihrāb* y menciona las tres naves que forman el recinto de la misma²³.

Se cerraba, como se ha señalado, con una estructura de madera tallada que, teniendo en cuenta las medidas, llegaría a la altura de los cimacios de las columnas

(Fig.5). En el texto se dice que estaba coronada por una *dirwa*. Este término se ha traducido como "capitel", sin embargo, parece que se trata de una expresión metafórica empleada por Ibn 'Idārī, para indicar que "se ve el final, el remate, la parte alta"²⁴.

El monarca accedería a ella por el *sābāt* en cuya fachada, en la inscripción del alfiz interior, como veremos, en efecto se dice que *constituye el camino hacia su oratorio*. Pero también contaría con otra puerta situada, muy posiblemente, en el lado norte de la misma, en el centro, es decir, al comienzo de la nave principal. A ella se refiere Ibn Galib: *su puerta es de oro batido y sus dos jambas son dos piezas de ébano*. Ibn 'Idārī, en sus noticias del año 1010, dice que *las gentes de Córdoba reunieron mucho dinero para los francos, y pidieron al cadí Ibn Dawkan que les entregase el dinero de los habices depositado en la maqsura de la mezquita aljama, pero él se lo negó a ellos; entonces rompieron la puerta de la maqsura, lo tomaron y se lo entregaron a los francos*²⁵.

Vemos, pues, que se trataba de un espacio acotado, ideado por el monarca, tomando como modelo, muy probablemente, las tres naves del salón de recepción de Madinat-al-Zahrā, cuyas proporciones en anchura resultan idénticas, como lo son también las de las tres naves centrales de la mezquita de la ciudad palatina²⁶ (Fig.6). Son dos edificios que al-Ḥakam conocía muy bien y en los que él mismo habría de representar su papel como Príncipe de los Creyentes y antes lo había hecho como heredero. La función áulica del salón, cuyo testero remata en tres arcos, de los cuales el central, en las fuentes se denomina como *mihrāb*, delante del que él mismo recibiría numerosas embajadas²⁷ y el carácter ambivalente, político-religioso, de la mezquita, también debían estar implícitos al inspirarse en ellos. Es decir, que en el proyecto del califa estaba pensado crear un ámbito reservado que iba a constituir su propio oratorio, pero igualmente un espacio de representación del monarca como guía espiritual de la comunidad y como jefe político de la misma²⁸. Sabido es que recibió en numerosas ocasiones, ante la puerta del *sābāt*, o en el *sābāt*, para entender en asuntos políticos, como cuando allí sentado conversó con su *mawlā* el visir generalísimo Gālib ibn 'Abd al-Raḥmān sobre el tema de la frontera cristiana²⁹. Cabe pensar que este importante personaje entrara por la puerta mencionada de la *maqṣūra* y recorriera la nave central de las tres acotadas por el cerramiento de madera, hasta acceder al lugar donde le esperaba el monarca, convirtiéndose así en un camino protocolario.

Por todo ello, no es extraño que los tres arcos de acceso a estas tres naves se trazaran de forma diferente y más monumental que el resto. Eran arcos de once lóbulos, trasdosados por otros de herradura en los laterales (Figs. 7 y 8) y de herradura trasdosado por polilobulado (21 lóbulos) el central (Fig.9), que hoy, pese a las interven-

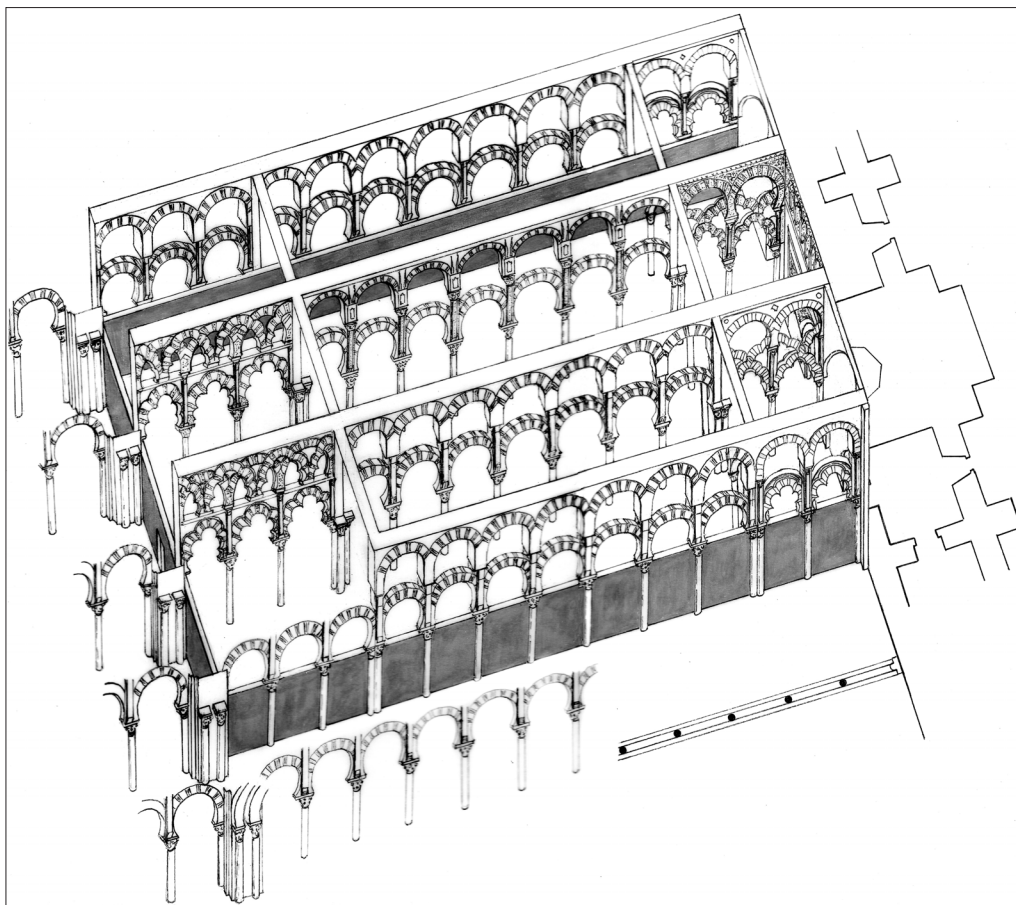


Fig. 5. Perspectiva del “oratorio” de al-Ḥakam II.

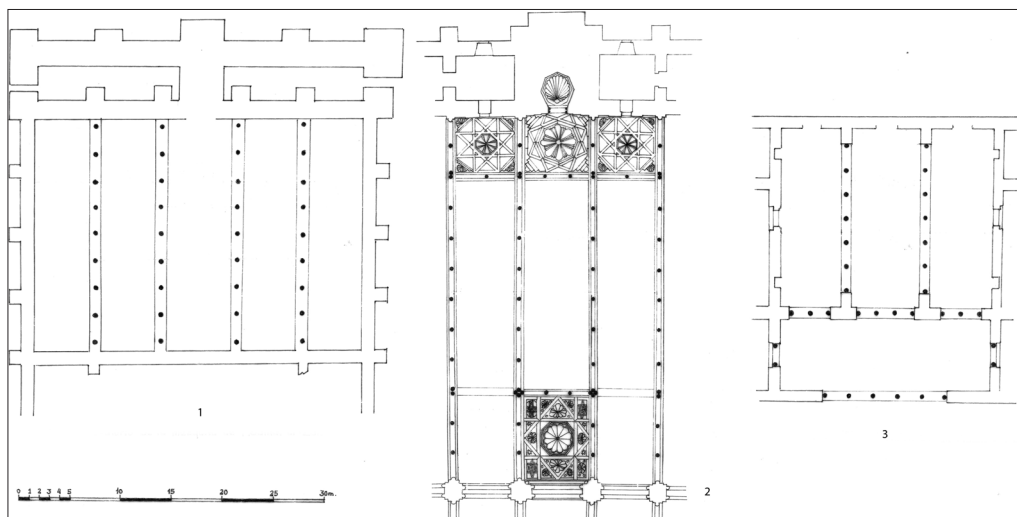


Fig. 6. Plantas comparativas. 1. Mezquita de Madinat al-Zahra. 2. Oratorio de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba. 3. Salón de ‘Abd al-Raḥmān en Madinat al-Zahra.

ciones cristianas de distintas épocas, pueden apreciarse parcialmente³⁰. Estos accesos daban paso a un gran ámbito de tres tramos y tres intercolumnios, a modo de pórtico, independizado de las naves mediante otros tantos arcos transversales a ellas y paralelos a los de la entrada. Nos basamos para esta afirmación en los soportes de cuatro columnas que se situaban en los ángulos meridionales del tramo central, donde se construiría el lucernario, de los que se ha conservado íntegramente el oriental y dos de las cuatro columnas del occidental. Estos soportes debían sustentar arcos en los cuatro sentidos, de forma que, en planta y alzado quedaban definidos los tres tramos (Figs. 4 y 5).

El vestíbulo de entrada al oratorio. El lucernario

El lucernario, acceso principal a la *maqsura* y al oratorio de al-Ḥakam, se convertiría, por tanto, en el lugar más ornamentado. A pesar de las transformaciones cristianas e, incluso, de las restauraciones que ha sufrido, es posible reconstruir hipotéticamente su alzado original que varía en algunos detalles respecto a lo que hoy contemplamos. Se separaba de los tramos laterales mediante tres arcos pentalobulados, sobre ellos otros tantos de herradura y, apeando en las claves de los inferiores y entrecruzándose con los superiores, otros igualmente pentalobulados³¹ (Figs. 5 y 11). Idéntico esquema debía presentar en su cara sur la arquería del lado meridional del lucernario (Fig. 10). Mayores problemas presenta la lectura de la ornamentación de esta misma arquería en su lado interno. Aquí la complejidad es mayor y es donde se aprecian más dudas a la hora de empalmar los cruces de arcos. El esquema de base es el mismo, pero se añaden nuevos entrecruzamientos y un arco final de descarga que llega hasta la línea de imposta que, en nuestra opinión, no estaban previstos inicialmente (Fig. 11).

Respecto a los dos tramos adyacentes al lucernario, desconocemos cómo eran los dos arcos que los cerraban en el lado meridional, aunque posiblemente también mostraban un perfil polilobulado³². El que hoy vemos en el lado sur de la Capilla Real, de época posterior, quizá recuerde el trazado original. Mientras tanto, las arquerías este y oeste, a juzgar por los testimonios conservados en el lienzo oriental de la Capilla Real, debían discurrir como el resto de las naves (Fig. 5).

Este ámbito tenía que responder estéticamente e iconográficamente a las funciones que iba a cumplir y para ello se procedió a su monumentalización. Bajo nuestro punto de vista, es a mediados de 966 cuando se inicia una segunda etapa, en la que se elevarán los grandes espacios cupulados³³, comenzando por el lucernario de la nave central, que además de aportar luminosidad a la entrada del “oratorio”, mediante las dieciséis ventanas abiertas

en su parte alta³⁴, iba a constituir, como hemos señalado, un acceso monumental, un pórtico de entrada acorde con la finalidad que le estaba encomendada.

La cúpula se levanta sobre una planta rectangular y en ella se trazaron cuatro arcos paralelos, dos a dos, que dibujan un gran cuadrado central y se combinan con otros cuatro, que arrancan del centro de cada paño y tocan los ángulos de ese cuadrado central, donde se aloja una pequeña bóveda gallanada. Los espacios que se forman en los ángulos, al cruzarse los arcos, presentan bovedillas proyectadas a mayor altura, mientras que en los espacios triangulares vemos pequeñas cúpulas gallanadas que, en opinión de M. Nieto Cumplido, recuerdan a la cúpula del *miḥrāb* de la mezquita de Qayrawān (Túnez).

La linterna, al exterior, es también rectangular, como la planta. Es decir, no existe ninguna transición que concluya en un octógono, como sí va a ocurrir en la cúpula del tramo que precede al *miḥrāb*, circunstancia que marca una diferencia importante y que implica una mayor complejidad, como es obvio, en la elaboración de esta última y, acaso un matiz cronológico. P. Marfil ha señalado que la cúpula del lucernario es anterior a las de la *maqsūra*³⁵ y, en el mismo sentido, se ha pronunciado A. Momplet³⁶.

En relación con la posible fecha de ejecución de esta bóveda del lucernario, queremos recordar la existencia de una lápida de mármol con inscripción conmemorativa, que estuvo colocada en el testero de la capilla de Villaviciosa. Se ha puesto en duda la pertenencia de esta placa a la mezquita, dado que se desconoce su ubicación exacta y que apareció descontextualizada en la capilla del Santo Nombre de Jesús³⁷. Sin embargo, el texto que presenta es similar al de otras inscripciones de la mezquita: *Corán, III, 16. Lo que Allāh desee llegará y no hay potestad ni poder sino en Allāh. Que Allāh bendiga a Muhammad, sello de los profetas y señor de los enviados, y que él le salve en los dos mundos, ordenó el imām, el siervo de Allāh, al-Ḥakam al-Mustansir bi-llāh, Emir de los Creyentes, designado (para el mantenimiento) del pacto de Allāh y su califa sobre sus siervos, guardián de sus prescripciones sagradas, observador de sus reglamentos y agradecido de sus beneficios – que Allāh prolongue su vida y satisfacción más completas- esta construcción. Y ella fue terminada gracias a la ayuda de Allāh y Su poder, bajo la dirección de su liberto y ḥāṣib Ya'far ben 'Abd al-Raḥmān – que Allāh se complazca con él- y bajo la supervisión de Ma'gil y de Tamim sus fatas en el año 358 [=968-969] Allāh, dueño de los mundos sea alabado*³⁸. Es cierto que el nombre de los dos supervisores de la obra no coincide con el de los que se citan en el resto de las inscripciones de la mezquita (Muḥammad b. Tamīj, Aḥmad b. Naṣr, Jald b. Ḥāṣim y Muṭarrif b. 'Abd al-Raḥmān), pero todos ellos están relacionados con las

obras y revestimientos de la *maqṣūra*. ¿Acaso en esta zona trabajaron otros supervisores y la inscripción esté fechando la conclusión de los trabajos del entorno del lucernario?³⁹ Tengamos en cuenta que, según el ritmo de la construcción que hemos venido analizando, la cronología del 968 o 969 estaría en sintonía con todo el proceso.

En repetidas ocasiones, los especialistas han planteado su extrañeza respecto al hecho de que transcurrieran seis años desde que se concluye el *miḥrāb* (noviembre/diciembre de 965) hasta que se finaliza la colocación de los mosaicos (971/973), dándose explicaciones de todo tipo. En efecto, parece demasiado tiempo. Por ello, a la luz de las noticias proporcionadas por las fuentes y las propias inscripciones que hemos venido analizando y que veremos a continuación, creemos que entre una y otra fecha se realizó no sólo la nueva *maqṣūra* longitudinal (junio/julio de 966), sino también el lucernario y los tramos adyacentes e, incluso, la *maqṣūra* definitiva delante del *miḥrāb*. Es en este hipotético proceso en el que la fecha de 968/969 no nos parece descontextualizada.

Algunos autores, para confirmar la realización de la cúpula del lucernario en la época de al-Mustanṣir que, por otra parte, no ofrece dudas, se han apoyado en una descripción de Ibn al-Nazzān, cronista del siglo X, es decir, que pudo contemplar muy de cerca la obra del segundo califa, recogida por Ibn Ḥayyān, en la que se refiere a la ampliación de ‘Abd al-Raḥmān II. Se trataría de la única referencia escrita acerca del lucernario y se ha interpretado, de forma incorrecta, como una alusión concreta a la bóveda o cúpula.

El texto dice: *Fue entonces cuando ordenó ensancharla y ampliarla, disponiendo que ello se hiciese por la parte de al-qiblah al-qubrā al-mujarrama, en la explanada que quedaba entre ella y la puerta meridional de la ciudad, que da al Puente, plan que fue seguido al hacerse la segunda ampliación de la obra de esta excelente Mezquita, atribuida a ‘Abdarrahmān b Alḥakam, delimitada entre los grandes pilares de piedra que están actualmente en medio de las naves hasta el primitivo miḥrāb, donde hoy está la gran qiblah* [el autor omite aquí la repetición *al-qiblah al-qubrā al-mujarrama*] *decorada con mosaicos*⁴⁰.

Se ha leído en el texto donde hoy está *al-qubba al-qubrā al-mujarrama*, que se ha traducido por “gran cúpula”, “gran linterna” o “cúpula de la gran linterna”. Sin embargo, se trata de una lectura errónea, pues, en realidad, la expresión literal es *al-qiblah al-qubrā al-mujarrama*, es decir, no hace referencia a una “qubba” sino a la *qibla*. Ambos términos en árabe se escriben de forma muy similar, lo que, posiblemente haya dado pie a la confusión. Tengamos en cuenta, además, que el término *al-mujarrama* en este contexto significa “sagrado” y no tiene mucho sentido en relación con una cúpula y, por el contrario, adquiere una gran significación unido a

qibla, que, por otra parte, es una expresión normalmente asociada a La Meca. La traducción literal sería “la gran *qibla* sagrada”, y, en cualquier caso, resulta muy sugerente que se emplee para referirse a la mezquita de Córdoba.

Lo que nos desconcierta algo en el final de este texto es la expresión de la “qibla decorada con mosaicos”, que nos haría pensar en la de al-Ḥakam. El término concreto que se emplea es *mūzāyik*, término de origen latino, que, en efecto, puede traducirse por mosaico, pero que, acaso, haga referencia de forma genérica a la ornamentación⁴¹.

Si la presencia de una cúpula en la nave axial, delante del *miḥrāb*, ya se documenta, antes que en Córdoba, en la mezquita mencionada de Qayrawān que, para la mayoría de los investigadores constituye un precedente claro, no es tan evidente el origen de la forma concreta con que se resuelven, tanto la del lucernario, como las que preceden al *miḥrāb*. Son numerosos los estudios publicados acerca de este problema, barajándose diversas hipótesis, pero no se ha llegado a dar una explicación definitiva⁴². No obstante, a pesar de ello, no cabe duda de que, como ya señalara L. Torres Balbás, la trascendencia y la repercusión de estas cúpulas iba a sobrepasar el propio mundo islámico.

Y llegados a este punto, es inevitable aludir al problema de la existencia de tres cúpulas en la entrada al oratorio. Es evidente que este espacio, que abarca las tres naves centrales recibiría un perfecto acabado con tres cúpulas, no sólo desde el punto de vista arquitectónico, pues así se complementarían con las tres que habrían de situarse delante del *miḥrāb*, sino también desde la óptica del simbolismo del espacio. Pero los datos al respecto no son suficientemente explícitos, lo que da pie a diversas interpretaciones.

M. Élie Lambert, refiriéndose a un párrafo de al-Idrīsī, inserto en la traducción que E. Lévi-Provençal hace del *Kitāb ar-Rawḍ al-mi‘īṭār*, respecto a Córdoba, donde se dice: “Surmontant toute cette façade, se trouvent deux frises épigraphiques en cubes de mosaïque dorée, sur un fond (*arçf*) de verre bleu azur: elles encadrent deux miḥrābs secondaires(r), (de part et d’autre du miḥrāb principal)”⁴³, se pronuncia del siguiente modo: “On ne saurait trop insister sur l’intérêt que présente la nouvelle leçon de ce passage. Ainsi s’explique la riche décoration des deux travées qui encadrent à Cordone celle où s’ouvre le miḥrāb proprement dit. On comprend désormais pourquoi les deux portes qui s’ouvrent à droite et à gauche du miḥrāb sont conçues et décorées comme celui-ci: c’étaient également de véritables miḥrābs, et non pas des portes ordinaires. Et c’est pour la même raison que les travées qui les précèdent sont couvertes de coupes nervées analogues à celles qui jalonnent l’entrée et l’aboutissement de la nef principale dans cette partie de la mosquée cordouane: à l’imitation des

grandes-mosquées ifrikiyennes du IXème siècle, celle qu'al-Hakam II avait ajoutée à Cordoue en arrière de l'oratoire de ses pères avait sa nef noble jalonnée par deux coupoles ; et, comme elle présentait en outre l'exceptionnelle particularité d'avoir son mihrāb principal encadré de deux mihrābs secondaires, on y avait multiplié en conséquence le nombre des coupoles"⁴⁴.

Esta afirmación, respecto a la existencia de tres cúpulas a la entrada de las naves de al-Hakam, que E. Lambert formula, tomando con referencia la descripción de al-Idrisi, y otras planteadas en el mismo sentido por diversos autores⁴⁵, así como la opinión contraria, que también se ha escrito⁴⁶ achacando esa conclusión a una incorrecta lectura del texto, han dado pie a una cierta "polémica" que se prolonga hasta hoy.

El problema estriba fundamentalmente en la posibilidad de que al oeste del lucernario, es decir, en el tramo occidental de la *maqṣūra*, existiera en origen un espacio cupulado, que sería destruido con las intervenciones de época cristiana, y al este, en el tramo oriental, donde se encuentra la Capilla Real, se elevara otro, enmascarado y redecorado al construirse dicha capilla⁴⁷.

J. C. Ruiz Souza⁴⁸ propone la presencia de una fachada luminosa, centrada por el lucernario y flanqueada a ambos lados por sendos espacios cupulados y elevados a mayor altura que aquél, que al autor le recuerdan las fachadas torreadas de época otónida y románica. Se basa no sólo en el hecho de que la de la Capilla Real, según su opinión, es de época califal, redecorada en el siglo XIV, sino también en el contenido del *Memorial sobre la Capilla Real* de Bernardo José Aldrete, del siglo XVII, donde se mencionan "tres cimborrios o copuletas de bóveda" en este ámbito, si bien el mismo autor advierte que la lejanía en el tiempo de estas noticias recomienda actuar con cautela.

Esta propuesta ha sido recientemente debatida por M. Nieto Cumplido, quien argumenta que los soportes y el diámetro de las columnas son determinantes para confirmar la existencia de una sola cúpula: la del lucernario⁴⁹, y por A. Carrillo Calderero que defiende el origen cristiano de la Capilla Real, negando así la posibilidad de que existiera en época de al-Hakam⁵⁰.

Retomando el hilo conductor del proceso constructivo, el lucernario, edificado muy posiblemente a partir de mediados de 966, se creó como una entrada monumental a la *maqṣūra* y al oratorio de al-Hakam II, que quedaría configurado por las tres naves que remataban en la *qibla*. Tres naves que, en su acceso, como ya hemos señalado, presentaban arcos polilobulados, diferenciándose así del resto, y cuyo trazado se justifica por sí mismo, independientemente de que se levantaran o no las dos cúpulas adyacentes.

En cualquier caso, de las tres naves, la que va adquirir mayor importancia es la central, a modo de eje prin-

cipal, tanto en relación con este ámbito de entrada, como con el vestíbulo del *mihrāb*. Seguramente por ello, las columnillas altas adosadas, sobre las que descansan los arcos de medio punto superiores, aquí se sustituyen por pilastras prismáticas, decoradas con motivos geométricos en yeso y coronadas por capiteles corintios y compuestos, pilastras que aparecen por primera vez en la obra de al-Hakam II⁵¹. Y también, por las connotaciones simbólicas de esta nave, a ambos lados, en la parte superior, se colocaron sendas inscripciones que, aunque han llegado fragmentadas hasta nosotros, fueron leídas por R. Amador de los Ríos y recientemente interpretadas por S. Calvo Capilla⁵². En ellas se recuerda el determinismo divino, el valor de la fe y la intervención de Dios en el destino de los hombres. Algunos fragmentos escogidos del Corán insisten de forma reiterada en la idea del Paraíso, instando a los creyentes a "correr hacia él". Y sobre los arcos que cierran y abren una *maqṣūra* y otra, es decir, los que rematan la nave central y abren paso al vestíbulo del *mihrāb*, se suplica la ayuda de Dios para tomar el camino correcto y se hace hincapié en el Libro que porta la Distinción. Son, sin duda, textos elegidos de forma premeditada que, de alguna manera, nos ayudan a interpretar la función y significado del lugar que ocupan y, al mismo tiempo, muestran un mensaje religioso concreto, el del monarca, fundamentado en la doctrina ortodoxa, encarnada por la escuela jurídica *malikí*, frente a las ideas heréticas difundidas en al-Andalus⁵³.

La nueva *maqṣūra*

En estos mismos años, bajo nuestro punto de vista, se procedió a configurar la nueva *maqṣūra*, integrada por tres tramos, como el ámbito de entrada, los mismos que debía tener la de 'Abd al-Rahmān II. Para ello se cerró el espacio mediante arquerías que presentan trazados diferentes y, se cubrieron los tres tramos con otras tantas cúpulas, destacando entre ellas la que precede al *mihrāb*.

La arquería que comunica el vestíbulo con la nave central presenta una composición que, si bien recuerda los esquemas empleados en el lucernario, no se resuelve, en nuestra opinión, de forma correcta. Se trata de un arco inferior lobulado, que actúa de entibo, otro superior constructivo de herradura, y entre ambos se inserta lo que pretende ser un entrecruzamiento de lóbulos (Fig. 13). Ya E. Camps señaló que el resultado de esta arquería fue desgraciado por la no identificación de las dos ramas del arco en su cruce con el lóbulo central⁵⁴. Resulta pesada y no se logra la diafanidad pretendida con un correcto encaje de los cruces, dando la sensación de que es algo añadido. Este mismo trazado, sin embargo, se consigue de forma idónea en las colaterales que delimitan el tramo, donde la curva y el desarrollo del lóbulo central

del arco inferior, así como las dos ramas de lóbulos se dibujan de manera correcta, obteniendo un acabado más armónico (Fig. 14). Para trazar estas arquerías perpendiculares a la *qibla*, tanto las que delimitan el tramo central, como los dos adyacentes fue necesario introducir columnas emparejadas en los intercolumnios de la cara norte de la *maqṣūra*. De aquí que el primer intercolumnio de la misma resulte algo más estrecho (Fig. 1). Ésta es, bajo nuestro punto de vista otra irregularidad en el trazado del espacio, que tuvo que adaptarse a la nueva estructura monumental que culminaría con las cúpulas.

En los tramos laterales se utilizó una solución distinta, bastante más sencilla, donde no existen entrecruzamientos, lo que indica una diferenciación y un deseo de realzar el primero. Se trata ahora de arcos polilobulados, trasdosados por otros de medio punto, en el cuerpo inferior, y de herradura sencilla en el superior (Fig. 15). Así se resuelven las cuatro arquerías que delimitan los extremos de la *maqṣūra* y que presentan una evidente falta de ornamentación. Las dovelas son lisas, sin decoración alguna, tanto en las caras internas, como en las externas, si bien, en origen llevaron policromía.

En el vestíbulo de la puerta del *sābāṭ* la cúpula, de planta octogonal por la inserción de trompas con arcos de herradura en los cuatro ángulos, se estructura mediante cuatro parejas de arcos paralelos que se cruzan, uniendo los vértices del octógono y dando como resultado una estrella de ocho puntas que descansan en columnillas. En el octógono central se dibuja una pequeña bóveda con nervios. El espacio queda iluminado por ocho ventanas con celosías, bajo arcos lobulados que apean igualmente en columnillas (Fig. 16).

El tramo que antecede a la cámara del tesoro o vestíbulo de la puerta del *Bayt al-Māl*, presenta unas características similares al anterior, en cuanto a las arquerías que lo delimitan, la ausencia de decoración y la propia cúpula, de idéntica factura.

Frente a las formas que acabamos de analizar, cuando nos situamos en el tramo que antecede al *miḥrāb*, vemos cómo el lenguaje formal y decorativo cambia radicalmente. Está claro que existió una voluntad expresa de enfatizar y realzar el perímetro interior de este ámbito que daba acceso al lugar más importante de la mezquita, pero que también iba a ser destinado al Príncipe de los Creyentes. En él, todas las superficies están decoradas. Las dovelas con placas de ataurique, tanto en las roscas, como en el intradós, las albanegas con espléndidas decoraciones vegetales, algunas de ellas rematadas en frutos, las impostas con motivos geométricos y florales, etc., que hoy vemos, en su momento, llevaron también decoración pintada, lo que acrecentaba aún más el lujo y luminosidad que revestía esta estancia (Figs. 17 y 18). Todo el ornato se volvió hacia el interior del vestíbulo, salvo la arquería de acceso desde la nave, que también



Fig. 7. Arco de acceso a la nave oriental del “oratorio”.



Fig. 8. Arco de acceso a la nave occidental del “oratorio”.

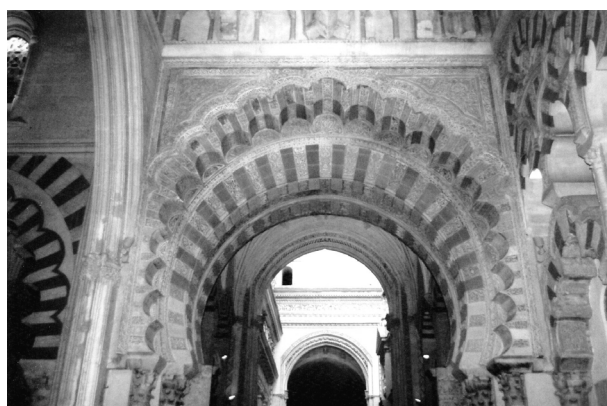


Fig. 9. Arco de acceso a la nave central, por el interior.

lleva decoración en su cara exterior, algo completamente lógico si tenemos en cuenta que era el paso natural hacia la *maqṣūra*.

Este ámbito se cubrió con una cúpula gallonada, inserta en el centro de un octógono generado por ocho arcos entrecruzados que, a su vez, dibujan una estrella de ocho puntas. O leído de otro modo, una estrella formada por dos cuadrados girados entre sí (Fig. 19). El tránsito entre la estructura cuadrada que forman los muros y arquerías que delimitan el espacio, se realiza mediante la inserción en los cuatro ángulos de otras tantas trompas con arcos pentalobulados y una bovedilla de gallones en el interior. En los cuatro tramos restantes el arco es de tres lóbulos, creándose así una alternancia formal y decorativa. Por encima de todos ellos discurren arcos de herradura, en cuyo interior se abren las ocho ventanas con celosías que, con una solución similar a la empleada en el lucernario, iluminan la estancia⁵⁵. Es decir, se ha producido, de una forma sutil, el tránsito del cuadrado al octógono y, a la postre, al círculo representado en la clave.

Pero el análisis de todo este espacio no se entendería sin tener en cuenta la decoración específica de mosaicos “dorados y de colores” [*al-fusayfisa al-mudhab wa-l-mulawwan*], como los definió al-Idrīsī, que habrían de otorgar un ambiente de luz y policromía excepcional precisamente en el interior del tramo central.

Es conocida la noticia de cómo el monarca escribió al emperador de Bizancio para que le enviara no sólo el material, sino a un artista cualificado que se hiciera cargo de los trabajos y fuera capaz de enseñar la técnica del mosaico a los artesanos cordobeses. Al-Ḥakam pretendía emular las obras de al-Walīd, especialmente la gran mezquita de Damasco, emblema de la dinastía omeya. Sin embargo, a pesar de ser un acontecimiento recogido en varias fuentes, los datos no son lo suficientemente explícitos como para precisar el momento exacto en que se procedió a su colocación.

Ibn ‘Iḍārī, entre los hechos que incluye en el año 965, señala que “En este año 354, *ṣumadā II*, [=junio] se terminó la cúpula (*qubba*) sobre el *mihrab* en el ensanche o ampliación de la mezquita. Se comenzó a hacer las incrustaciones de mosaico de este edificio.”⁵⁶. Sin embargo, recordemos que fue en *ḍū-l-ḥiyya* de este mismo año [=28 noviembre- 27 diciembre de 965] cuando se colocaron las columnas de ‘Abd al-Raḥmān II y, de acuerdo al proceso constructivo que venimos analizando, en esta fecha aún no debían estar realizadas las cúpulas. En definitiva, los mosaicos de la cúpula central de la *maqṣūra* e, incluso, todo el revestimiento, en nuestra opinión, debió efectuarse, al final de esa última etapa, que venimos analizando.

Los mosaicos han sido restaurados en varias ocasiones, reintegrándose, incluso, inscripciones completas,

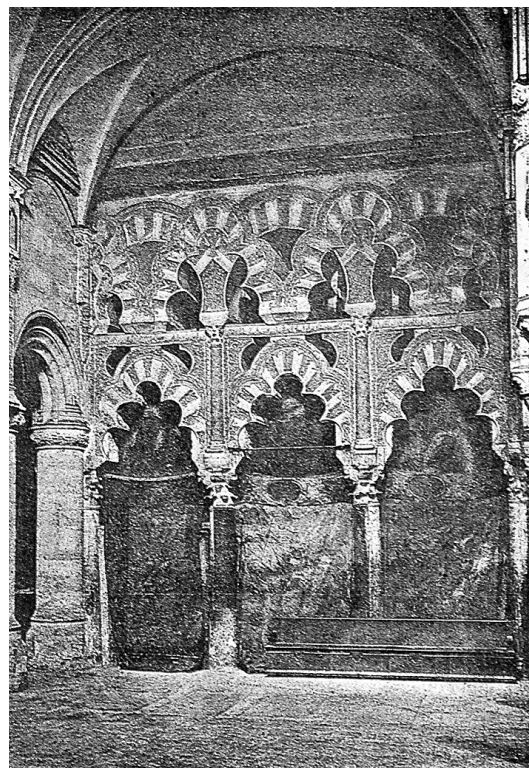


Fig. 10. Fotografía de la cara sur del lado meridional del lucernario.

(Foto Laurent, 1884. M. Nieto Cumplido).

como ocurrió con las que hoy contemplamos en la puerta del tesoro, que obedecen a una reconstrucción de la época de Velázquez Bosco, en la que se copiaron los de la puerta del *sābāt*, incluyéndose la fecha de *ḍū-l-ḥiyya* de 354H. [=28 noviembre- 27 diciembre de 965], la misma que figuraba en el interior del *mihrab*. Algo similar ocurre con otros fragmentos parciales en distintos lugares. La dificultad mayor es la práctica inexistencia de fechas en los mosaicos, lo que dificulta su datación correcta. No obstante, vamos a revisar brevemente los datos concretos de que disponemos⁵⁷. En el octógono de la cúpula del vestíbulo del *mihrāb*, donde figura una inscripción con los versículos 76,77 y 78 de la Sūra XXII del Corán, no aparece fecha alguna. En la que discurre por el alfil del arco de la fachada del *mihrāb* muestra un texto propiciatorio para al-Ḥakam II, y otro que conmemora la erección de la obra, que fue ordenada por el monarca y efectuada bajo la dirección de su liberto y *ḥāyib* Ya‘far b. ‘Abd al-Raḥmān, con la supervisión de los jefes de la *ṣurṭa* Muḥammad b. Tamliḥ, Aḥmad b. Naṣr, Jald b. Hāšim y *Kātib* Muṭarrif b. ‘Abd al-Raḥmān. Son los mismos personajes que se citan en las inscripciones talladas del *mihrāb*.

Es en la fachada del *sābāt* donde el contenido de los textos musivos aporta algo de luz al problema que veni-



Fig. 11. Lado oriental y cúpula del lucernario.

mos analizando. Sólo la faja epigráfica que bordea el trasdós del arco, en la que precisamente se perpetúa la realización de los trabajos de mosaico en su totalidad, llevaba fecha, pero se ha perdido. Sin embargo, a pesar de esta desafortunada circunstancia, el resto de las inscripciones de esta fachada aportan datos de interés. Por ejemplo, en el alfiz interior, se conmemora la realización del paso o la puerta que permite el acceso del monarca *hacia su oratorio*, dato que corrobora, como ya dijimos anteriormente, la idea del ese espacio *honorable* privado y acotado de al-Ḥakam II, como lugar de oración personal. En esta inscripción vuelven a citarse los mismos nombres, incluido el de Yâ'far. Pero, como señala M. Ocaña, se cita al *ḥāyib* con la expresión “*Allāh se satisfaga en él*”, lo que indica que ya había fallecido. Ello ocurrió en 970⁵⁸. Por tanto, el revestimiento de mosaicos, se llevó a cabo con posterioridad a esta fecha, pero antes

de 973, año en que murió el primero de los tres jefes de la Sūrta, Muḥammad b. Tamliḥ.

En definitiva, 971 ó 972 parecen ser años adecuados para situar la finalización del revestimiento de mosaicos de la *maqṣūra*, cronología perfectamente acorde con el proceso constructivo que venimos planteando y que se prolongaría de forma ininterrumpida hasta estas fechas.

Concluidas las obras, sólo faltaba sustituir el *mimbar* de 'Abd al-Raḥmān II por otro acorde a la suntuosidad del espacio donde iba a quedar instalado. En efecto, al-Ḥakam ordenó la realización de este nuevo *mimbar* que, según algunos autores tardó cinco años en hacerse y, en opinión de otros, fueron siete. Lo cierto es que, como demostró F. Hernández, estaba concluido en 366 H., fecha en la que se abrió una puerta en el lado izquierdo de la fachada del *sābāt* para guardarlo, que hoy sólo es visible desde el interior⁵⁹. El hecho de que fuera necesari-

rio romper una parte de la decoración de la fachada del *sābāt* para abrir la puerta induce a pensar que fue algo si no imprevisto, al menos no proyectado inicialmente, acaso porque no iba a realizarse como una pieza móvil, sino fija (Fig. 20).

Una *qubba* en la *maqṣūra*

El vestíbulo del *miḥrāb* constituye un espacio que puede definirse como una *qubba*, término que, en sus múltiples matices⁶⁰, se ha aplicado a un ámbito de representación real y que, como señalaba R. Dozy, designa también un lugar que sirve de centro a otros lugares y que ejerce una especie de supremacía⁶¹. Ésta es una perfecta definición para el ámbito central de la *maqṣūra* cordobesa proyectada por al-Ḥakam, que se convirtió en un espacio simbólico, dentro de aquella y, a su vez, el punto focal de “su oratorio”, inscrito en las naves de la mezquita.

Pero el estudio de este ámbito debe hacerse desde la óptica de la arquitectura en sí y de la exquisita decoración que recibió, tanto en las superficies con motivos vegetales tallados en la zona inferior, como el mosaico en la cúpula⁶². Se trata de una estructura de planta cuadrangular, abierta en tres de sus lados – el cuarto lo ocupa el *miḥrāb* – mediante arcos entrecruzados, decorados hacia el interior y de factura distinta, como dijimos, a los que cierran los otros tramos de la *maqṣūra*. Entre los motivos ornamentales predominan, como no podía ser de otra forma, las tramas vegetales, ramas de las que parten otras enredándose y rematando a veces en frutos, acaso emulando la idea del jardín, que se traslada así al interior de la estancia, como si de tapices o tejidos se tratara, revistiéndola de suntuosidad. Esta apariencia se incrementa en la cúpula, cubierta completamente de mosaicos que aportan brillo, luz, policromía y abundantes dorados, creándose, en definitiva, un ambiente de lujo adecuado para la función que fue creado y que, de alguna manera recuerdan la estética oriental, bien a través del arte bizantino o del mismo mundo islámico. Un espacio de enaltecimiento y representación del poder real que se materializa, además, en las inscripciones que lo acompañan⁶³. A través de su cuidada elección se aprecia una decidida intención de resaltar el poder absoluto y la infalibilidad de los califas, en este caso, de al-Ḥakam al-Mustanṣir. Se ha señalado que el hecho de elegir una *qubba*, así como la simbología de sus decoraciones y de los materiales empleados para ellas, son hechos premeditados. B. Pavón señala que estas *qubbas*, en Córdoba “fueron ideadas como estancias principescas más de cara a la soberanía real que en ellas se aposentaba que a la divinidad simbolizada en el nicho del *miḥrāb*”⁶⁴. S. Calvo afirma que “la cúpula central de la *maqṣūra* cordobesa sería la plasmación del baldaquino que cobija el trono de



Fig. 12. Cara interior del lado sur del lucernario.

Dios, una tienda enjoyada y con simbología astral situada entre el cielo y la tierra. Ésta se convierte en el emblema no sólo de la presencia divina entronizada sino también del poder absoluto, terrenal y espiritual, del Califa cordobés, derivado del trono divino”⁶⁵.

La presencia, en el centro del cupulín gallonado, de un firmamento de estrellas, rodeado de rayos dorados o de un velo, según otras interpretaciones⁶⁶, es la transposición más clara, como señalara C. Ewert, de la bóveda del cielo, en cuyo centro el sol brilla como el propio califa⁶⁷, pero es también una afirmación de la imagen del monarca como dueño del mundo, igual que lo fueran los emperadores romanos y los reyes de cortes orientales, como la persa sasánida.

Esta gran cúpula, cubierta también de decoraciones vegetales, donde además se emulan joyas y piedras preciosas, nos hablan del paraíso, del cielo visible, como lo llamara Grabar, que se extiende sobre la tierra, la morada a la que aspiran los piadosos y los bienaventurados, como reza la inscripción que recorre la imposta octogonal, sobre la que descansa: *En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. ¡Oh, los que creéis!*



Fig. 13. Maqṣūra. Arcos de la nave central hacia el interior.



Fig. 14. Maqṣūra. Tramo central: detalle de los arcos del lado oriental.

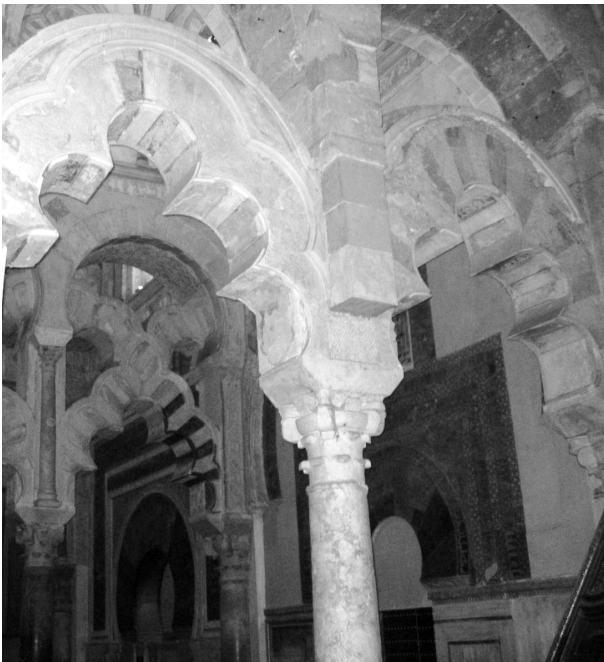


Fig. 15. Maqṣūra. Tramo del sābāt: detalle de los arcos del lado norte.

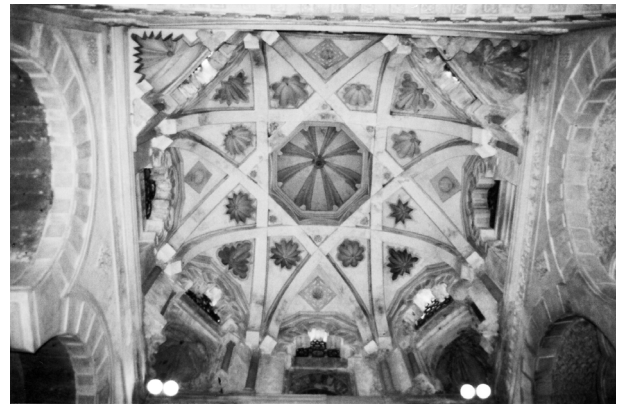


Fig. 16. Maqṣūra. Detalle de la cúpula del sābāt.

¡Inclinaos! ¡Postraos! ¡Adorad a vuestro Señor! ¡Haced el bien! Tal vez seáis bienaventurados. ¡Combatid por Dios como se le debe! Él os ha escogido. No os ha puesto dificultad en la religión, la doctrina de vuestro padre Abraham. Él os ha llamado musulmanes antes y en este Corán para que el Enviado sea testigo contra vosotros” (Corán, XXII, 76///-78).

La propia estructura, así como las decoraciones descritas recuerdan y, de hecho se han relacionado también, con algunos edificios paradigmáticos de época preislámica, como el llamado “trono de Cosroes II”. Según dicen algunas fuentes escritas, el monarca persa mandó

construir un palacio al que llamó Takt-i-Taḡdis (Trono de los arcos), que hoy se conoce con el nombre de Takt-i-Suleiman (Trono de Salomón) en la montaña sagrada de Shiz, en Irán. Tenía una cúpula, tejado dorado y techo alicatado con piedras azules que representaban el cielo, en él, por medio de joyas incrustadas, se definían las estrellas, el sol y la luna y se establecían tablas astronómicas y astrológicas. Había balaustradas revestidas de oro, escalinatas doradas y lujosas colgaduras. Algunas fuentes árabes describían el trono cubierto de joyas y oro y cobijado por un baldaquino con figuras celestiales⁶⁸. El Takt-i-Taḡdis, a la vista de los restos arqueológicos, parece que se asentó sobre un templo del fuego que existía allí previamente. Acaso este templo del fuego o chaḥar-taḡ (edificio cuadrangular abierto en sus cuatro lados y cubierto con cúpula) destinado a contener un elemento sagrado, el fuego, influyó en la forma que adoptó el Takt y otras muchas construcciones que hoy definimos con el nombre de *qubbās*.

Con características similares es descrito el Templo de Salomón por algunos autores árabes “Construido con

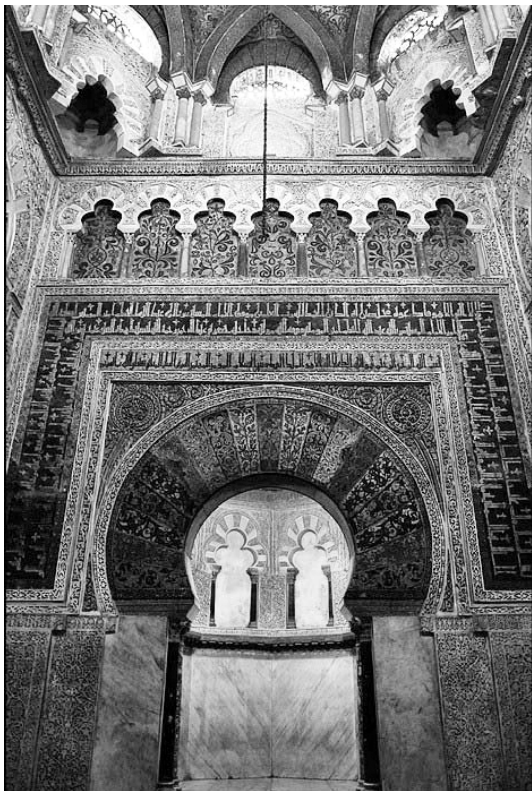


Fig. 17. Maqṣūra. Tramo central hacia el mihrāb.



Fig. 18. Maqṣūra. Tramo central. Detalle de la decoración.

mármol blanco, amarillo y verde: sus columnas eran de cristal de roca blanco y transparente, engastadas con valiosas piedras preciosas: El techo tenía incrustaciones de perlas, jacintos y otras gemas⁶⁹. Y la misma insistencia en las joyas y piedras preciosas como adorno se documenta en las tiendas o *qubbas* que siempre estaban presentes en las campañas militares, como la que el califa Mu'āwīya mandó colocar en el campamento instalado con motivo de la batalla de Ṣiffīn (657), para guardar la copia del Corán y en la que él mismo recibió el juramento de fidelidad de las tropas⁷⁰.

Ya desde tiempos preislámicos estas tiendas de cuero en forma de cúpulas se usaban por algunas tribus para guardar piedras sagradas. El jefe de la tribu, llamado “Señor de la *Qubba*”, las utilizaba como amuleto y posteriormente se convirtieron en una insignia real. De aquí que, antes y después de la aparición del Islam, el tabernáculo en forma de cúpula se relacionase con un objeto sagrado y con la soberanía.

Todos estos ejemplos, y otros que podríamos señalar, tienen en común ser creados para cobijar, guardar y preservar un objeto preciado, sagrado o figura soberana y, en nuestra opinión, la forma, la decoración y el lugar que ocupa el espacio central de la *maqṣūra*, donde se recrean los símbolos del paraíso, fueron ideados con una finali-

dad similar: alojar la persona del monarca, como si de una piedra preciosa o un objeto sagrado se tratara.

H. Stern ha relacionado la estructura y la ornamentación de este ámbito con determinadas piezas de artes suntuarias, como el relicario de plata, conservado en la catedral de Aix la Chapelle (Fig. 21), argumentando que reproduce algún edificio bizantino o islámico que debió existir y que, por tanto, pudo servir de inspiración al artista que lo realizó. Algo similar pudo ocurrir, en su opinión, con la cúpula de la mezquita. Es decir, que se quisiera emular en Córdoba alguna estructura que hoy no conocemos⁷¹.

Este relicario, en origen incensario, mandado realizar por Eustathios, estratega de Antioquía entre 969 y 1025, representa una iglesia de planta central, la “Jerusalén celeste”, donde la cúpula acanalada reposa sobre un alto tambor circular y éste, a su vez, sobre un edificio cúbico, abierto en tres de sus lados, mediante tres puertas y rematado en un ábside en el cuarto, que se cubre también con una cúpula acanalada. La decoración que presenta, principalmente a base de motivos vegetales, algunos de ellos de gran similitud con los cordobeses, salvando las diferencias de material, en opinión de Stern, muestran una clara influencia sasánida. Ascendencia formal que también ve en los paneles que se sitúan entre los nichos del *mihrāb* de la mezquita. Concluye diciendo que el relicario sería una obra de estilo mixto, nacido del contacto de las dos grandes civilizaciones que se repartieron

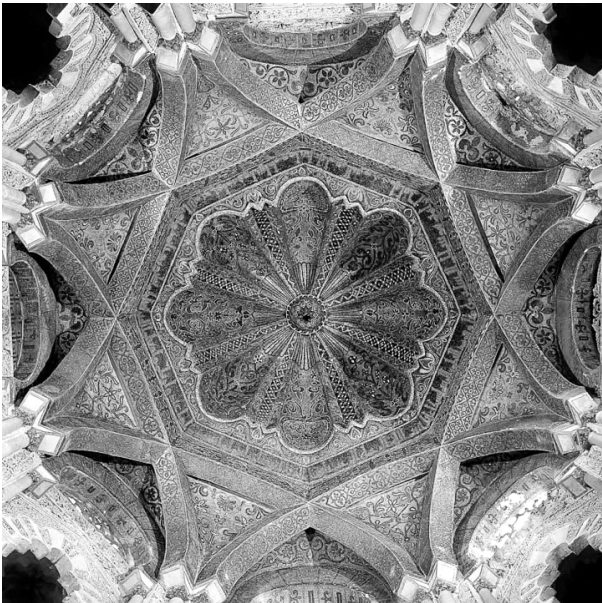


Fig. 19. Maqṣūra. Cúpula del tramo central.

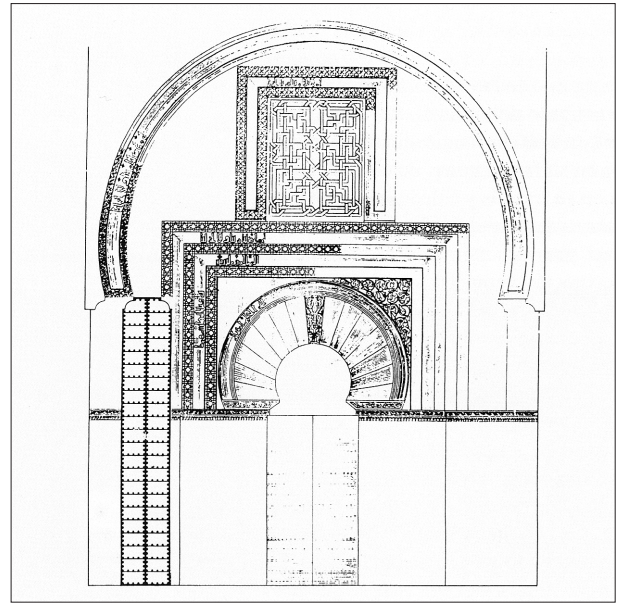


Fig. 20. Fachada del ṣābāt con la puerta del mimbar (M. Nieto Cumplido).

el Próximo Oriente. Grabar, sin embargo, señala que el estilo del cofre no parece ser bizantino⁷².

Contamos con otra pieza, igualmente de artes suntuarias, que nos sirve para argumentar de nuevo la emulación de edificios arquitectónicos. Se trata de la bandeja de bronce grabado que se conserva en el Staatliche Museen de Berlín y a la que también hace referencia Stern (Fig. 22). Es una pieza excepcional, porque, al contrario de lo que suele ocurrir con las bandejas, platos o fuentes de orfebrería, donde con reiterada frecuencia se representan escenas figuradas (cacerías, celebraciones, entronizaciones...), en este caso lo que contemplamos es la reproducción de un edificio. Tradicionalmente se ha considerado una obra sasánida, de la época de Cosroes II, pero ya hace bastantes años J. Sauvaget planteó la posibilidad de que se tratara de una realización islámica, de comienzos del siglo X⁷³.

La bandeja está decorada con veintidós arcos, veinte de medio punto y dos apuntados, cuyas jambas se prolongan hacia el centro, a modo de radios, y terminan en un círculo central, donde se representa un edificio. El interior de los arcos está decorado con motivos vegetales, ramas que parten de un vástago central y se distribuyen ocupando toda la superficie, muy similares a los que decoran las dovelas del arco del *mihrāb* cordobés. En el círculo fue grabado un edificio de planta cuadrangular, abierto en los lados visibles (es una representación frontal) y flanqueado por dos alas, a modo de pórticos, una a cada lado. Esta distribución de los motivos induce a realizar una lectura iconográfica muy concreta. Se trata de un edificio, que constituye el centro, como la Ka'aba en relación con las mezquitas del mundo islámico, y está

rodeado o cercado por una arquería que lo envuelve, queriendo indicar la importancia de la construcción como punto focal de toda la estructura.

A.U. Pope creyó ver el edificio representado en la bandeja en el interior de un jardín, lo que indicaba que no tenía una función religiosa. Señala que puede ser un palacio ajardinado de la época de Cosroes II, o de él mismo, porque ve ciertas reminiscencias entre los elementos decorativos del remate con la corona del monarca, tantas veces representada en monedas. Sin embargo, concluye que es una materialización del paraíso⁷⁴. O. Reuther indicó que podría tratarse de un templo del fuego persa, acaso el propio Takt-i-Taqdis de Cosroes, pero no descarta tampoco la posibilidad de que se tratara de una estructura palatina⁷⁵.

A este respecto, conviene también recordar los kioscos imperiales, como el del iconoclasta Théophile, cubierto con una cúpula de oro y sobre paredes de mosaicos que representaban frutos, árboles, etc.⁷⁶.

Como vemos, son varios los ejemplos o modelos, algunos de ellos piezas de artes suntuarias, que pudieron, acaso, servir de inspiración si no de forma directa, al menos a través de su trascendencia simbólica en el proyecto de al-Ḥakam. La iconografía arquitectónica de todos ellos refuerza la idea del paraíso, y se asocian a objetos sagrados o personas soberanas, para los que se crea un recipiente o contenedor acorde. La simbología de la *qubba*, cuyo origen puede estar en los *chahar-taq* persas, la propia forma que describe el vestíbulo del *mihrāb* de la mezquita, su extraordinaria y específica decoración, en efecto, nos está hablando de un contenedor precioso,



Fig. 21. Relicario de Aix-la-Chapelle (Stern).



Fig. 22. Bandeja de bronce. Berlín, Staatliche Museen.

como un relicario, destinado a cobijar algo no menospreciado, en este caso la propia figura de al-Ḥakam II. Como señalaba Stern, no se puede afirmar que el incensario-relicario (en ambos casos iba a contener algo preciado) de Aix-la-Chapelle estuviera inspirado en este espacio cupulado de la mezquita de Córdoba, ni tampoco lo contrario, pues el relicario parece ser algo posterior, pero acaso sí se quiso recrear un objeto o modelo de características similares. Su ubicación, en el punto focal más importante no sólo de su oratorio, sino también de la mezquita, habría de atraer la atención de todo aquél que por su categoría pudiera acceder a este ámbito o, simplemente contemplarlo, desde la lejanía al dirigir su oración hacia el *miḥrāb*.

En definitiva, por todo lo expuesto a lo largo de este trabajo, en el proyecto de al-Ḥakam al-Mustanṣir, que se

materializó a lo largo de prácticamente todo su reinado, en varias etapas constructivas continuas, se contemplaba la creación de un espacio acotado que iba a constituir su propio oratorio, como se especifica en la inscripción de la puerta del *sābāt* y, por qué no, un ámbito de recepción, en las tres naves centrales de la mezquita. Esta *maqṣūra* se culminaría con la *qubba* delante del *miḥrāb* (la promesa de la salvación a través de la religión, y un marco excepcional para destacar al personaje que se encontraba delante de él en la oración, como señalara Papadopoulos), un “cuarto noble”, enriquecido hacia el interior con una decoración paradigmática, digna del personaje que había de ocuparla. Junto a él, el *mimbar* que, de alguna manera, ponía en relación a al-Ḥakam II con el propio Profeta. La idea era ambiciosa y el mensaje directo y claro.

NOTAS

¹ “La ampliación califal de la Mezquita mayor de Córdoba: Mensajes, formas y funciones”, en *Goya*, n° 323, 2008, 89-106.

² S. CALVO CAPILLA ya se había pronunciado sobre este particular en otro trabajo anterior: “El programa epigráfico de la Mezquita de Córdoba en el siglo X: un alegato a favor de la doctrina malikí”, en *Qurtuba*, n° 5, 2000, 17-26. Nosotros mismos hemos insistido también en el papel desempeñado por el malikismo en el ceremonial y en las prácticas funerarias de los monarcas cordobeses. C. ABAD CASTRO e I. GONZÁLEZ CAVERO, “Los enterramientos reales de Córdoba y el particularismo religioso andalusí en el contexto de la arquitectura funeraria islámica hasta el siglo X”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte(UAM)*, vol. 20, 2008, 7-20.

³ En ellas se le menciona como “heredero del pacto de los musulmanes, hijo del Príncipe de los Creyentes”. M. OCAÑA JIMÉNEZ, “Yafar, el Esclavo”, en *Cuadernos de la Alambra*, n° 12, 1976, 220.

- ⁴ A. E. MOMPLET MÍGUEZ ha planteado la posibilidad de que padre e hijo idearan en común la propia ampliación de la mezquita, obra en la que participaron, en gran parte, los mismos talleres que estaban al frente de la ciudad palatina. Está convencido, según sus propias palabras, de que “lo que tradicionalmente se ha venido considerando en la mezquita de Córdoba como dos apartados diferentes en su crecimiento, las obras realizadas por Abd al-Rahman III (951-958) y la ampliación de Al-Hakam II (961-971), son en realidad el resultado de un mismo proyecto unitario cuya alma e inspiración fue Al-Hakam II, primero como príncipe heredero y después como califa, aunque una parte de las mismas quedaran unidas al nombre de su padre por haberse realizado aún en vida de éste”. “¿Quién construyó la mezquita de Córdoba?. De las evidencias a las hipótesis”, en *Goya*, nº 294, 2003, 145-158, 149.
- ⁵ Al-Ḥakam subió al trono al día siguiente de la muerte de su padre, que ocurrió en la noche del miércoles día dos de la luna de ramadān del año trescientos cincuenta (15 de octubre de 961). IBN ‘IDĀRĪ, *Al-Bayān al-Mugrib fi ahbar al-Andalus wa-l-Magrib*, Lévy-Provençal (ed.), trad. E. FAGNAN, vol. 2, Bayrut, 1970, 156 del texto árabe y 259 de la traducción. Ese mismo día, después de tomar juramento de fidelidad de todos sus súbditos, llegados a Madinat-al-Zahrā, por la noche, y habiendo llamado a sus hermanos uterinos, sin cuya presencia no podía realizarse la *baia*, se procedió a llevarla a cabo al día siguiente en el más amplio de los pabellones dorados de la parte oriental que había en el *Sath al Mumarrad* de la ciudad palatina. Terminada la *baia* se retiraron todos, excepto los hermanos, los visires y los empleados de palacio, que se quedaron en el palacio de al-Zahrā, hasta que fue trasladado el cadáver de su padre, al-Nasir, hasta Córdoba, para inhumarlo en el Alcázar. AL-MAQQARĪ, *Nafh al-ṭib*, trad. de M. ANTUÑA, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, VI, 1929, 131.
- ⁶ *Histoire de l’Afrique et de l’Espagne, intitulée “Al-Bayano ‘l-Mogrib”, par Ibn-Adhārī (de Maroc) et fragments de la Chronique d’Arīb (de Cordoue)*, R.P.A. DOZY (Ed.), vol. II, Leyden, 1849-1851, 249.
- ⁷ En el texto original no se menciona el término “patio”, introducido por Fagnan en su traducción (op. cit. 385-386), lectura que ha dado lugar a cierta controversia en cuanto a la interpretación de la ampliación.
- ⁸ Tampoco en el original árabe se introduce la palabra “naves”, que es la más difundida en la traducciones, aunque por el número y la expresión se refiere a ellas.
- ⁹ En un texto recogido de IBN BAŠKUWĀL, por AL-MAQQARĪ, *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*, trad. parcial, resumida y adaptada por Pascual de GAYANGOS, 2 vols., London, 1840, se cuenta “la disputa que estalló entre el arquitecto y ciertos ulemas respecto a la orientación de la *qibla*, que éstos querían fuese hacia el sur. No obstante, los matemáticos y astrónomos se pusieron de acuerdo con el arquitecto para decir que la buena orientación tendía hacia el este, como lo había hecho al-Nasir en Medina Azahara. El alfaquí Abu Ibrahim puso a todo el mundo de acuerdo persuadiendo a al-Hakam de que todos los musulmanes, aun los más dignos en ciencia religiosa, tanto soberanos antepasados suyos como musulmanes virtuosos y hombres sabios, habían orado hasta entonces volviéndose hacia el sur; no había pues lugar a modificar esta costumbre.”, 194.
- ¹⁰ Esta residencia, “situada en el ala occidental”, tras su muerte, sería ocupada por el primero de los favoritos de al-Ḥakam el gran fatā Fā ‘iq, Ṣāhib al-burud y al-tiraz, por orden del monarca, como muestra de la alta estima que le tenía y como prueba de distinción y preferencia. *Anales palatinos del califa de Córdoba Al-Hakam II*, por ‘ĪSA- IBN AHMAD AL-RĀZĪ (360-364H.-971.975 J.C.), Trad. de E. GARCÍA GÓMEZ, *El Califato de Córdoba en el “Muqtabis” de IBN HAYYĀN*, Madrid, 1967, 88.
- ¹¹ IBN ‘IDĀRĪ, *Al-Bayān al-Mugrib*...op. cit., 236 del texto y 230 de la traducción.
- ¹² Recordemos que, respecto a la fecha de inicio, IBN ‘IDĀRĪ, menciona un texto autógrafo de al-Ḥakam, donde se dice que la edificación comenzó el 4 de jumadā II de 351 (=19 julio 962) y se terminó en 355 (=28 diciembre 965-16 diciembre 966). *Op. cit.*, p. 257 del texto y p. 398 de la traducción.
- ¹³ *Id.*, p. 237 del texto y p. 392 de la traducción.
- ¹⁴ *Id.*, 253-254 del texto. En este caso, dada la importancia de la información, hemos acudido al original árabe, que transcribimos de forma literal.
- ¹⁵ Véase las inscripciones completas en M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, p. 185.
- ¹⁶ De nuevo, en este caso y por los mismos motivos, hemos consultado el texto original, IBN ‘IDĀRĪ, *Al-Bayān al-Mugrib*...op. cit., 254. E. FAGNAN, traduce este párrafo de forma muy similar: “...ordenó colocar el antiguo mimbar hacia el lado del mihrab y levantar la antigua maqsura...”, p. 393.
- ¹⁷ M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 127, citando a IBN ‘IDĀRĪ.
- ¹⁸ IBN HAYYĀN, Abū Marwān, *Al-qism al-talī min Kitāb Al-muqtabis fi tarih rigal al-Andalus, Al-Muqtabis [III]*, P. Melchor M. Antuña (introduc.), París, 1937, p. 37.
- ¹⁹ M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 129.
- ²⁰ Tradicionalmente se ha hablado de una *maqsūra* paralela al muro de *qibla* que abarcaba, según la opinión de algunos autores, las cinco naves centrales.
- ²¹ IBN ‘IDĀRĪ, *Al-Bayān al-Mugrib*...op. cit., p. 254 del texto árabe. R. ROMERO Y BARROS, *Córdoba monumental y artística*, 1884, Córdoba, ed. facsimil, 1991, p. 172, nota 2. describe esta *maqsūra* del siguiente modo: “primorosamente calada de tracería rectilínea, pintada y dorada como la techumbre de la mezquita, y terminada por una gallarda crestería formada de merlones de un trabajo admirable. Esta especie de verja, labrada al interior y al exterior, era de forma cuadrangular...y su objeto era, aislar el santuario, sus cámaras y el recinto destinado al califa, a los ministros del culto y a los magnates, del resto de la mezquita y de la plebe”.
- ²² Tomados de M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 244.
- ²³ *Id.*, *Ibid.*
- ²⁴ Queremos agradecer aquí la inestimable ayuda que nos ha prestado Adil EL-HASSANI, a la hora de interpretar éste y otros muchos términos de los textos árabes., así como a Ignacio GONZÁLEZ CAVERO, por su colaboración a la hora de realizar este texto.
- ²⁵ M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 244.
- ²⁶ J. DODDS, “La Gran mezquita de Córdoba”, en *Al-Andalus: Las artes islámicas en España*, 1992, pp. 11-25, señala la importancia de la planta basilical con una funcionalidad áulica, fundamentada en los usos tardoantiguos y hace hincapié en el papel que pudo desempeñar la planimetría del salón de recepción de Madinat-al-Zahrā, a la hora de concebir estas tres naves centrales de la mezquita, aunque ella no mencione en ningún momento la existencia de la *maqsūra* que venimos comentando.
- ²⁷ A modo de ejemplo, con motivo de la recepción de Bon Filio, embajador de Borrell, señor de Barcelona, en julio de 971, “...se sentó en el trono, para recibirlos, el Califa al-Ḥakam, en el mihrāb del Salón oriental...”. En otro pasaje, refiriendo la celebración de la Fiesta de la ruptura del ayuno, es decir, una celebración de marcado carácter religioso, dice: “El Califa al-Mustansir bi-llāh, una vez hecha la oración de la fiesta, se sentó para recibir las felicitaciones del ejército, en el mihrāb del Salón oriental del Alcázar de al-Zahrā...”. *Anales palatinos del califa de Córdoba Al-Hakam II*, por ‘ĪSA- IBN AHMAD AL-RĀZĪ (360-364H.-971.975 J.C.), *op. cit.*, pp. 45 y 51-52 respectivamente.
- ²⁸ B. PAVÓN MALDONADO se pregunta por qué lo más rico del arte cordobés (en referencia a los arcos lobulados y las *qubbas* en las tres naves centrales) se encuentra en la mezquita y no en los palacios (ante la ausencia de paralelos de estos elementos) y añade ¿qué sentido tiene esa arrogancia de

- arte privilegiado, más laica que religiosa, fuera de ámbitos palatinos y dentro de un santuario?. *Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana*, vol. IV, *Mezquitas*, Madrid, 2009, p. 320.
- ²⁹ Id., p. 251.
- ³⁰ M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 202, señala reminiscencias orientales, concretamente sasánidas en el trazado de este arco, donde la disposición de los lóbulos aparece, según su opinión, en el Taq-i-Kisrá de Ctesifón. Del mismo modo, ve una influencia también oriental en el arco ovalado que cobija al polilobulado en las naves adyacentes.
- ³¹ Los arcos superiores del costado este que hoy contemplamos fueron reintegrados por R. Velázquez Bosco. Los dibujos que, con anterioridad había publicado M. Gómez Moreno, permiten ver cómo eran antes de la restauración. En origen existía una imposta corrida, similar a la del lado sur, y el desarrollo de los arcos era como lo hemos descrito. Véanse todos los detalles en M. NIETO CUMPLIDO, *Op. cit.*, pp. 206 y ss.
- ³² J. C. RUÍZ SOUZA, “La fachada luminosa de Al-Hakam II en la mezquita de Córdoba”, en *Madrider Mitteilungen*, n° 42, 2001, pp. 432-445, p. 437, propone que los arcos de los dos tramos adyacentes al lucernario se proyectarían de forma similar a los de las mismas naves en el espacio que precede al *mihrāb*. Es decir, dos arcos polilobulados sobremontados por otros dos de herradura.
- ³³ El estudio más reciente de la estructura, materiales, posibles precedentes, etc. de las cúpulas es el de B. PAVÓN MALDONADO, *Tratado de Arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 349-369.
- ³⁴ A este respecto resultan muy interesante el trabajo de P. MARFIL, “Estudio de las linternas y el extradós de las cúpulas de la Maqsura de la Catedral de Córdoba, antigua mezquita aljama”, en *Arqueología de la Arquitectura*, n° 3, 2004, pp. 91-107, donde analiza pormenorizadamente todos y cada uno de los elementos de iluminación.
- ³⁵ Id., pp. 91-107.
- ³⁶ *Op. cit.*, p. 155, dice literalmente: “La diferencia que existe entre la forma en que están construidas las bóvedas de la macsura y la bóveda de Villaviciosa, que afecta tanto a su diseño como al material, podría significar que fueron edificadas en momentos diferentes y puede que por diferentes artífices, aunque sus orígenes fueran comunes”.
- ³⁷ M. NIETO CUMPLIDO, *La catedral...*, *op. cit.*, p. 188.
- ³⁸ Hemos reproducido la traducción de A. ARJONA CASTRO, *Anales de Córdoba Musulmana (711-1008)*, Córdoba, 1982, doc. n° 185, p. 144, quien, a su vez, la toma de E. Lévy-Provençal.
- ³⁹ A este respecto, recordemos que A. MOMPLET sugiere la posibilidad de que la bóveda del lucernario pudo ser realizada, a la vista de sus características estructurales y materiales, por otros artífices diferentes a los que dieron forma a las de la *maqṣūra*. Véase nota 34. Por qué no pensar que las obras de todo este acceso monumental se hiciera bajo la intervención de personajes también distintos.
- ⁴⁰ Hemos consultado la edición en árabe de IBN ḤAYYĀN, *Muqtabis [II-I]*, *Anales de los Emires de Córdoba Alháquem I (180-206H/796-822) y Abderramán II (206-232/822-847)*, J. Vallvé Bermejo (ed.), Madrid, 1999, fol. 141v°. Precisamente este párrafo final es el que ha dado pie a la confusión. M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*, *op. cit.*, p. 123, aporta la siguiente traducción, que es la que generalmente se ha utilizado: *El aumento de su superficie quedó limitado, de una parte, por la línea de las gruesas pilastras de piedra que se ven actualmente en el centro del oratorio; de otra, por el antiguo mihrab que estaba en el lugar escogido ahora para levantar la gran linterna (al-qubba al-kubrā al-kujarrama). La ampliación se realizó, pues, por ‘Abd al-Rahman II, en dirección de la qibla y a partir del extremo de la mezquita primitiva. En la edición de IBN ḤAYYĀN, Crónica de los emires Alḥakam I y ‘Abdarrāḥmān II entre los años 796 y 847 (Almuqtabis, II,1), trad., notas e índices por Maḥmūd ‘Alī Makkī y Federico Corriente, col. Estudios Islámicos. Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo, Zaragoza, 2001, pp. 175-176 se traduce: Fue entonces cuando ordenó ensancharla y ampliarla, disponiendo que ello se hiciese por la parte de la qiblah, en la explanada que quedaba entre ella y la puerta meridional de la ciudad, que da al Puente, plan que fue seguido al hacerse la segunda ampliación de la obra de esta excelente Mezquita, atribuida a ‘Abdarrāḥmān b. Alḥakam, delimitada entre los grandes pilares de piedra que están actualmente en medio de las naves hasta el primitivo mihrāb, donde hoy está la gran qiblah decorada con mosaicos.*
- ⁴¹ Maḥmūd ‘Alī Makkī y Federico CORRIENTE, id., p. 176, en la nota 365 explican: “Este (se refieren al término “mosaico”) parece ser el sentido del tecnicismo *muḥarrām* en el uso andalusí, y no “calado, perforado”, acepción más general, reflejada en el portugués *macramé*, a veces usado en castellano”.
- ⁴² Entre otros, L. TORRES BALBÁS, “Las cúpulas de las más importantes mezquitas españolas y tunecinas en los siglos IX y X”, en *Al-Andalus*, V, 1940, pp. 391-196; M. GÓMEZ MORENO, “El Arte Árabe español hasta los Almohades. Arte Mozárabe”, *Ars Hispaniae*, vol. III, Madrid, 1951, pp. 110-121; L. TORRES BALBÁS, “Arte Califal”, en *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 J.C.)*, en *Historia de España* (dirigida por R. MENÉNDEZ PIDAL), vol. V, 1957, pp. 511-518; C. EWERT, *Spanisch-Islamische Systeme sich Kreuzender Bögen, I Córdoba*, *Madrider Forschungen*, 2, Berlín, 1968, pp. 67-72; M. BARRUCAND, *Arquitectura Islámica en Andalucía*, Colonia, 1992, pp. 76-83.
- ⁴³ *La Péninsule Ibérique d’après ar-Rawḍ al-mi‘tār*, Leiden, 1838, p.185.
- ⁴⁴ Id. Apéndice II, 254.
- ⁴⁵ R. ROMERO Y BARROS, *op. cit.*, 172-173, no tiene ninguna duda al respecto. Nos dice: “El ilustre Al-Moctanssir mando erigir al extremo opuesto de éstas [se refiere a las cúpulas de la *maqṣura*], y en dirección al Norte, desde el punto en que daba comienzo la ampliación, a los lados Este y Oeste del recinto que ocupaba, en la nave mayor el antiguo santuario [*mihrab*], otra dos *cobbas* con cúpulas neo-griegas, que adosadas a los flancos del primer *Mihrab* ya memorado, y ocupando como éste, el espacio de tres naves transversales, formaban tres capillas fronteras al nuevo adoratorio y a sus dos *cobbas* laterales, a las que así mismo decoró, sino con la magnificencia igual a aquellas, en sus partes interiores, con soberbias columnas lumbreras calada y un exuberante adorno, de puro estilo árabe-bizantino”.
- ⁴⁶ Entre otros, M. GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, p. 92; L. TORRES BALBÁS, “Arte Califal”, pp. 498 y ss.; C. EWERT, “La mezquita de Córdoba: Santuario modelo del Occidente Islámico” en *La arquitectura del Islam Occidental*, Madrid, 1955, pp. 53-56.
- ⁴⁷ No vamos a reproducir aquí la extensa bibliografía acerca de la construcción y filiación estilística de la Capilla Real, que es muy amplia. Sólo recordar que parte de la historiografía la considera como una obra almohade, mientras los estudios más recientes afirman que fue realizada por Enrique II, es decir, se trataría de una obra cristiana, pero con unas características formales y ornamentales que han sido consideradas como “mudéjares”. En esos días, precisamente, se ha iniciado el estudio previo a la restauración de la capilla y quizá en breve, puedan resolverse algunos de los problemas planteados.
- ⁴⁸ J. C. RUÍZ SOUZA, *op. cit.*
- ⁴⁹ *La Capilla Real. Joya del mudéjar español*, 2009. < <http://www.mezquitacatedral.es> >
- ⁵⁰ “La Capilla Real de la catedral de Córdoba ¿un origen califal? . Reflexiones y defensa de su origen cristiano”, en *Actas del Simposio de Mudéjarismo*, 2009, (en prensa).
- ⁵¹ También están en la parte alta del lado oriental del lucernario. Sin embargo, como advierte M. NIETO CUMPLIDO, “en evitación de posibles errores”, obedecen a una invención de R. Velázquez Bosco, cuando restauró este lienzo (*op. cit.*, p. 211).

- ⁵² S. CALVO CAPILLA, *op.cit.*, p. 92.
- ⁵³ *Id.*, p. 90.
- ⁵⁴ E. CAMPS CAZORLA, *Arquitectura Califal y Mozárabe*, Cartillas de Arquitectura española, Madrid, 1929, p. 12.
- ⁵⁵ Respecto a las ventanas y celosías véase el trabajo ya citado de P. MARFIL, “Estudio de las linternas...”, donde las analiza y reconstruye en dibujos.
- ⁵⁶ IBN ‘IDĀRĪ, *Al-Bayān al-Mugrib*...*op. cit.*, p. 237 del texto y p. 392 de la traducción.
- ⁵⁷ Vamos a seguir el trabajo de M. OCAÑA JIMÉNEZ, “Las inscripciones en mosaico del mihrāb de la gran mezquita de Córdoba y la incógnita de su data” en *Les mosaïques de la grande mosquée de Cordoue*, von H. STERN, Walter de Gruyter & co., Berlín, 1976, pp. 49-55. Reproducido también en *Qurtuba*, I, 1996, pp. 287-293.
- ⁵⁸ Véase nota 10.
- ⁵⁹ Respecto al *minbar* véase, entre otros, el trabajo de F. HERNÁNDEZ, “El alminbar móvil del siglo X de la mezquita de Córdoba” en *Al-Andalus*, XXIV, 1959, pp. 381-399 y más recientemente M. FIERRO, “The Mobile Minbar in Córdoba: How the Umayyads of al-Andalus claimed the inheritance of the Prophet” en *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 33, 2007, pp. 160-161. En este trabajo la autora plantea que al-Ḥakam ordenó la realización del *minbar* para la proclamación (*bay’a*) de su hijo Hišām, entonces menor de edad, como heredero del trono, p. 161.
- ⁶⁰ Sería imposible enumerar aquí los múltiples trabajos publicados acerca de esta estructura y su significado. A modo de ejemplo, por citar los títulos más clásicos, véase R. KRAUTHIMER, “Introduction to an ‘Iconography of Medieval Architecture’”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, pp. 2-53; K. LEHMANN, “The Dome of Heaven”, en *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, pp. 1-27; E. B. SMITH, *The Dome*, Princeton, 1951; O. GRABAR, *Ceremonial and Art at the Umayyad Court*, Princeton, 1955, pp. 266-268; R. HILLEBRAND, *Islamic Architecture. Form, function and meaning*, Columbia University Press, New York, 1994, 276 y ss.; J. M. BLOOM, “The Qubbat al-Khaḍrā and the iconography of the height in Early Islamic Architecture” en *Ars Orientalis*, 23, 1993, pp. 135-141. Más centrados en el panorama hispano, B. PAVÓN MALDONADO, “La “qubba” del Islam occidental”, *Estudios sobre la Alambra. Anejo II de Cuadernos de la Alambra*, Granada, 1977, pp. 211-219. *Id.*: “Qubba y alcoba”: síntesis y conclusiones”, *Revista de Filología Española*, 1980, pp. 333-334. *Id.*: “En torno a la Qubba real en la arquitectura hispano-musulmana”, *Actas de las jornadas de cultura árabe e islámica*, 1978, Madrid, 1981, 247-262. R. MANZANO MARTOS, *La Qubba, aula regia en la España musulmana*, Discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el día 6 de marzo de 1994, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994. J. C. RUIZ SOUZA, “La planta centralizada en la Castilla bajomedieval. Entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo ejemplo de particularismo hispánico”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, XIII, 2001, pp. 9-13.
- ⁶¹ R. DOZY. *Supplément aux dictionnaires arabes*. Leiden-París, 1967, vol. 2, p. 297.
- ⁶² Resultaría excesivamente prolijo enumerar todos los estudios publicados acerca de la técnica y significado de los mosaicos. A modo de ejemplo citaremos los trabajos ya clásicos de VELÁZQUEZ BOSCO, *Medina Azzahra y Alamiyya*, Madrid, 1912, 66; H. TERRASSE, *L’art hispano-mauresque des origines au XIIIe siècle*, París, 1932, 122 y ss.; E. LAMBERT, “La grande mosquée de Cordoue et l’art byzantin”, en *Actes du VIe Congrès International d’études byzantines*, París, 1951, 225-232; H. KÜHNEL, “Antique und Orient als Quellen der spanisch-islamischen Kunst” en *Madriider Mitteilungen*, I, 1960, 178.; G. MARÇAIS, en su obra póstuma, “Sur les mosaïques de la Grande Mosquée de Cordoue” en *Studies in Islamic Art and Architecture in honour of Professor K.A.C. Creswell*, El Cairo, 1965, 147-156; o la obra ya citada de H. STERN, *Les mosaïques de la grande mosquée de Cordoue*, Berlín, 1976.
- ⁶³ S. CALVO CAPILLA, *op. cit.*, p. 98.
- ⁶⁴ B. PAVÓN MALDONADO, *Tratado de Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 333.
- ⁶⁵ *Id.*, p. 95.
- ⁶⁶ M. MORENO ALCALDE, “La arquitectura en al-Andalus: el paraíso en la tierra”, *mhaml:file://C_E_M_A_*. “La aparición del velo en el firmamento estrellado de la cúpula de Córdoba viene a representar de manera anicónica la presencia de Dios en el cielo y, consecuentemente, en este espacio reservado de la mezquita, que se convierte por ello en el lugar privilegiado para el rezo del monarca”, y prosigue: “las coronas de orfebrería y joyas vienen a acentuar el carácter divino de este espacio”, p. 13.
- ⁶⁷ *Op. cit.*, p. 55.
- ⁶⁸ Tomado de K. LEHMANN, *op. cit.*, pp. 24-25.
- ⁶⁹ Descripción de al-Nuwayrī, autor del siglo XIV. Recogida por M. J. RUBIERA, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, 1981, p. 46.
- ⁷⁰ S. CALVO CAPILLA, *op. cit.*, p. 94.
- ⁷¹ *Op. cit.*, pp. 23 y ss.
- ⁷² A. GRABAR, “Le reliquaire byzantin de la cathédrale d’Aix-la-Chapelle”, en *Forschungen zur Kunstgeschichte, III. Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957; reimpresso en A. GRABAR, *L’Art de la fin de l’antiquité et du moyen-âge*, París, 1968, vol. I, n° 33, pp. 427-433.
- ⁷³ J. SAUVAGET, “Remarques sur les monuments omeyyades”, en *Journal Asiatique*, II, 1941, pp. 19-33.
- ⁷⁴ A.U. POPE, “A Sasanian Garden Palace”, en *Art Bulletin*, vol. 15, n° 1, 1933, pp. 75-85.
- ⁷⁵ O. REUTHER, “Sasanian Architecture. A History”, en A.U. POPE (coord), *A Survey of Persian Art*, vol. II, Londres, 1939, pp. 554-556.
- ⁷⁶ Ver al respecto A. GRABAR, “L’iconoclasme byzantin”, en *Dossier archéologique*, París, 1957, pp. 45, 165, 169 y 171.

Imágenes, libros y armas. Tipología y significado de los bienes de Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y marqués del Cenete (1520-1560)¹

Roberto González Ramos
Universidad de Córdoba

Fecha de recepción: 21 de julio de 2009
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 31-46
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Este artículo analiza los bienes que poseyó Diego Hurtado de Mendoza, el conde de Saldaña y heredero del IV duque del Infantado, centrándose en la interpretación de los datos que ofrecen los inventarios “post mortem”. Se trata, sobre todo, de atender a las imágenes, los libros, las armas y otras posesiones desde la perspectiva de su significado como “artefactos culturales”. El análisis de estos datos se realiza valorando la mayor o menor profundidad en el conocimiento y los usos de la cultura renacentista que reflejarían su posesión y uso, sin dejar de realizar un estudio comparativo con un representante de su mismo estatus y condición social fallecido en su misma época.

PALABRAS CLAVE

Coleccionismo. Diego Hurtado de Mendoza. Duques del Infantado. Condes de Saldaña. Marqueses del Cenete.

ABSTRACT

The present study analyses the possessions of Diego Hurtado de Mendoza, count of Saldaña, son and heir of IV duke of Infantado. The methodology employed focuses on the description of the different objects owned by Hurtado de Mendoza, specially images, books and weapons, and on the interpretation of the meaning, use and significance of such items. The main ends of this text are to know the level of understanding of the Renaissance culture achieved by Hurtado de Mendoza, and to develop a comparative analysis with the “collection” of one of the nobles of his day.

KEY WORDS

Colectionism. Diego Hurtado de Mendoza. Dukes of Infantado. Counts of Saldaña. Marquises of Cenete.

Este artículo tiene como objetivo el estudio de los bienes muebles que poseyó uno de los más importantes componentes de la alta nobleza castellana a mediados del siglo XVI². En calidad de primogénito y heredero de la casa del Infantado y de la del Cenete, nos sirve como piedra de toque de los hábitos culturales de los Grandes, valorando el grado de modernidad que reflejarían sus preferencias a la hora de recopilar distintos objetos con un significado cultural³. Ciertamente, se trataba de un heredero, y no del titular mismo del ducado, pero su pertenencia a dos de las líneas principales de la familia que

supuestamente más contribuyó a la introducción del Renacimiento en Castilla, lo hace un caso paradigmático. Más que centrarnos en los usos puramente suntuarios, intentando un pretendido análisis de las piezas poseídas con parámetros de valoración de su propia época, se trata de analizar, desde un punto de vista crítico, si en los hábitos de posesión de objetos de nuestro personaje se encuentran notas o señales que indiquen un mayor o menor grado de aproximación a lo que serían los usos de la modernidad, de un mayor o menor desarrollo de costumbres inmersas en lo que Norbert Elías denominó “el

proceso de civilización”. Es por ello que no podemos extender nuestro análisis a cualquier tipo de objeto, por muy suntuario que éste sea, y se hace mucho más fructífero concentrar nuestra atención en los elementos que pudieran portar una carga más explícitamente indicadora de avances en ese contacto y asimilación de la modernidad, la “civilización”. Se hace, por ello, sumamente interesante centrar la atención en elementos como las imágenes, dado que el proceso de la modernidad acabaría cuajando en la galería de pinturas como indispensable protagonista de los acopios de objetos culturales de prestigio de la alta nobleza, o en los libros, portadores del más alto significado cultural al revelar intereses intelectuales y hábitos de lectura. En el caso que nos ocupa, se hace imprescindible añadir el apartado de las armas, dado que si en algo llegó la casa del Infantado-Cenete a destacar en la adopción de comportamientos modernos como el coleccionismo, fue en la creación de una importantísima armería, ya a finales del Quinientos. Otros objetos son relevantes y no dejarán de analizarse, debido a que nos interesa, como se puede comprobar, todo aquello que lleve la impronta de los usos de la modernidad en los hábitos y comportamientos de los que nos hablan los objetos poseídos. Finalmente, nos interesa, además de la figura aislada, el análisis comparativo, pues es el único medio para saber si en nuestro personaje podemos encontrar esos valores de modernidad o tradicionalidad.

Diego Hurtado de Mendoza

El primogénito del IV duque del Infantado y de su esposa Isabel de Aragón fue Diego Hurtado de Mendoza. Nació en Guadalajara en 1520 y fue educado de forma muy similar a la del duque su padre, de manera que sus biógrafos señalan que resultó persona muy semejante a su progenitor en “costumbres”⁴. Esto significa que se dedicó por igual a las armas y a las letras, es decir, que un ayo caballeresco le introdujo en el mundo de las armas, la caza y la equitación, a la vez que le instruía en conceptos y modos básicos de comportamiento cortesano, aunque también le posibilitó el ejercicio de las letras, incluyendo las latinas como su progenitor, en tanto que orgulloso descendiente del marqués de Santillana. Fue nuestro Diego el receptor de la dedicatoria del libro que escribió su padre el IV duque del Infantado, el *Memorial de cosas ilustres*, y es de suponer que los intereses literarios de su progenitor se verían reflejados en su persona de una forma u otra. Contando solamente con 10 años, acompañó a su padre a Italia, en el viaje que realizó con la comitiva de Carlos V que culminaría con su coronación imperial en Bolonia, con las consecuencias que podemos imaginar en cuanto a la adquisición de conocimientos y gustos culturales⁵.

Cuando nuestro Diego Hurtado de Mendoza contaba con 15 años, se concertó y celebró su matrimonio con la heredera del marquesado del Cenete. Ella era la hija menor del primer marqués del Cenete, el afamado Rodrigo, y hermana de la segunda duquesa, Mencía de Mendoza. Así que el conde de Saldaña y heredero del ducado del Infantado, nuestro Diego, y la heredera del marquesado que había fundado del Gran Cardenal Mendoza, María, contrajeron matrimonio en 1535. Los jóvenes novios pasaron a habitar en las casas del Gran Cardenal en Guadalajara. Solamente disfrutaron el título a partir de la muerte de la segunda marquesa, Mencía de Mendoza, en 1554, sin más herederos del mayorazgo⁶. A partir de entonces, tanto Diego como María usarían preferentemente el título del marquesado⁷.

Todo haría pensar que nuestro afortunado personaje acabaría heredando el título paterno, pero no fue así. Con motivo de la boda de Felipe II e Isabel de Valois en Guadalajara en enero de 1560, los reyes se trasladaron a Toledo, donde entraron el 18 de febrero de 1560. En la Ciudad Imperial se les dedicó un soberbio recibimiento, del que escribió Álgar Gómez de Castro una relación, lleno de arcos triunfales y actos festivos⁸. Ante la familia real, toda la grandeza, prelados, etc., se produjo el juramento del príncipe Carlos. Hubo también torneos, en uno de los cuales participó el marqués del Cenete y conde de Saldaña. Como resultado de un encontronazo en una justa, D. Diego cayó a tierra, en un percance que pareció no tener mayores consecuencias. Pero con el paso del tiempo su estado de salud empeoró de tal forma que en ocho o diez días se adivinó un desenlace fatal. Éste se produjo el 28 de marzo de 1560, falleciendo en Toledo a la edad de 40 años, sin llegar a heredar el Infantado⁹. El deceso produjo consternación en la corte, con la reina de luto y el rey muy afectado. De su alojamiento en las casas de Francisco de Rojas, el cuerpo se trasladó a San Andrés, después a la catedral y, posteriormente, a Guadalajara, con gran acompañamiento del cabildo toledano. En Guadalajara sería finalmente enterrado en el panteón familiar en San Francisco¹⁰.

Libros, imágenes, armas.

La escasez de datos que tenemos sobre la vida y personalidad de Diego Hurtado de Mendoza, hace que nuestro conocimiento de sus inclinaciones culturales deba centrarse en el elenco de los bienes que acumuló a lo largo de su vida. Las fuentes primarias de información, en este sentido, con las que contamos, son bastante detalladas y completas. El instrumento básico es el inventario *post mortem* del conde-marqués¹¹, que se completa de forma sobresaliente con el documento de la tasación, pues nos ofrece valoraciones imprescindibles de tipo

económico¹². Resulta también interesante la información que ofrece la almoneda de los bienes, es decir, la venta pública de éstos, en tanto que no formaran parte de los incluidos en el mayorazgo¹³. Hemos de señalar que la práctica totalidad de los bienes acababa siendo enajenada en estas almonedas, que tenían el fin de satisfacer deudas y mandas testamentarias, por lo que es imposible en nuestro caso pensar en un elenco de piezas que pasara a la generación siguiente, salvo que hubiera piezas que no encontraran comprador. Sin embargo, las necesidades en cuanto a extensión de este estudio limitan el uso de esta última fuente, que tendremos que reservar para ulteriores publicaciones.

Libros

Según el inventario de bienes que pertenecieron a nuestro Diego Hurtado de Mendoza, realizado en Guadalajara el mes de abril de 1560 ante el escribano Diego de Cisneros por encargo, mediante apoderado, de María de Mendoza la marquesa su mujer, dejó nada menos que 120 libros –más otros 2 de dibujos que veremos con las imágenes-. Estos volúmenes, como es lógico, fueron los de pertenencia personal del marqués y conde, los que habría adquirido a título individual y que, por lo tanto, responderían más directamente –por lo que podemos vislumbrar- a sus intereses culturales personales. Además, serían los más directamente usados por él, sin que podamos lógicamente descartar los de la biblioteca ducal del Infantado, utilizados con certeza por nuestro Diego que, sin embargo, fueron fruto de las adquisiciones de sus antecesores y responderían a intereses diferentes. Dado que nuestro marqués y conde Diego no llegó a heredar el ducado del Infantado, la biblioteca de la casa ducal no habría –supuestamente- notado su mano a la hora de las nuevas incorporaciones¹⁴.

De esos 120 libros, 61 estaban escritos en latín –en la mayoría de los casos se especifica y en otros podemos deducirlo-, uno en griego y 45 en romance, mientras que varios más eran libros de notación musical. De los libros en latín podemos hacer clasificaciones: 19 eran biblias, evangelios y otros libros litúrgicos o devocionales –como breviarios, salterios, horas y libros de oficios-, 8 eran obras de literatura religiosa y de padres de la Iglesia, mientras que 25 eran obras de la literatura de la Antigüedad, 7 eran obras latinas de autores modernos y, otro, un libro de constituciones. Debemos situar entre estos libros un tratado de hebreo en latín, que se cita como “yntroduçiones artis ebrayçe”, que será seguramente el tratado de Alonso de Zamora *Introductiones artis gramatice hebraice*¹⁵. Nada de excesivo interés, a pesar del buen número de ejemplares, encontramos en el primer grupo de obras, salvo que la Biblia que aparece en

primer lugar era “mediana del testamento viejo y nuevo ystoriada”, y que 2 de los libros de horas estaban iluminados en pergamino. Es de señalar que hasta 12 de los libros se inventariaron fuera del apartado a ellos dedicado, pues se enumeran con los demás bienes de la capilla u oratorio. Nos interesa más, lógicamente, el grupo de las obras de la literatura antigua: los “ny (sic) juli çesari comentario”, que serán los *Commentarii rerum gestarum, de Bello Gallico* y *de Bello Civile* de Julio César; la *Institutio oratoria* de Quintiliano; “ovidio nasonis amatoria”, lógicamente el *Ars amatoria* de Ovidio¹⁶; unas obras de Luciano “samosatensys”, es decir, de Luciano de Samosata –sin que podamos especificar cuáles-, en latín; una edición de las obras de Prudencio; las *Décadas* de Tito Livio; una edición de las obras de Horacio; un Terencio; otro libro de obras de Horacio; 4 libritos de las obras de Ovidio, entre los que estaban las *Metamorfosis* (“metamorfoseos”); 8 pequeños y 3 grandes de las obras de Cicerón –uno de ellos *De Officiis*, 3 volúmenes de las “oraçiones de tulio” y uno de “Retorica de tulio”; y unas *Fábulas* de Esopo en latín. También constan en la documentación 2 libros de Salustio. Se trata de un repertorio nada despreciable en el que se pueden encontrar la mayoría de las obras más de moda en la época. Como puede comprobarse, el predominio de volúmenes de obras de Cicerón es bastante significativo¹⁷, seguido de cerca por obras poéticas de los autores más famosos de la antigüedad romana, encabezados por Ovidio. Tampoco los libros de historia de los autores más famosos están ausentes: César, Tito Livio o Salustio.

Entre los libros latinos destacan también los de autores más o menos contemporáneos, con obras de gramática, lexicografía y lenguas en general, sobre arte epistolar, libros espirituales o religiosos, de alquimia e incluso de costumbres o geografía. Entre ellos se cuentan algunos de Antonio de Nebrija, con un “vocabulario de antoño” (que será el vocabulario español-latino, Salamanca, c. 1495) y un “arte del antoño”, seguramente las *Introductiones in latinam grammaticam*¹⁸; un “Gerónimo Ferrari” “emendaciones yn çaçeron”, que bien podría ser el *Hieronymi Ferrarii ad Paulum Manutium Emendationes in Philippicas Ciceronis*¹⁹; la obra de Giovanni Boccaccio *De Genealogia deorum gentilium*, que en un documento aparece como “Juanys bocaçiçe”, y en otro como “bocaçiçe de genealogia”; un volumen de Erasmo de Rotterdam, “Constibendis epistolarum”, edición del *Opus de Constribendis epistolis* del roterodamense²⁰; otro del mismo autor, de epístolas; una obra titulada “quinq lenguarum”; otra “de diversa omnium natura”; una “luçiðaçiçe in omnis salmq”, con toda posibilidad la obra de F. Titelmann *Elucidatio in omnes psalmos iuxta veritatem Vulgatae et Ecclesiae usitate*²¹; otro libro titulado “exerçiça espiritualia”, que será la primera edición romana de los *Exercitia spiritua-*

lia de Ignacio de Loyola²²; otro con el nombre “concordia ebagelistarun”, que quizás se trate de la del mismo nombre del dominico Diego de Villalobos²³; el denominado “Omnia Jeçin mores”, que será *Omnium gentium mores, leges et ritus* de Johannes Boemus²⁴; el que se dice titulado “meditaçiones grecamiçia”, quizás la obra de Nicolás Clenard sobre gramática griega titulada *Meditationes Greacanicae in artem grammaticam*²⁵; otro de “Jacobi dieglerie”; el que se dice “filosoforun de setis nature”, probablemente el libro de alquimia *Coelum Philosophorum seu de secretis naturae* de Philippus Ulstadius²⁶; y un “vocabulariun eclesiasticun aforrado”, que será seguramente el de Rodrigo Fernández de Santaella, en alguna de sus numerosas ediciones²⁷. El libro de las constituciones en latín era nada menos que el de las del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, que había fundado uno de los más destacados antepasados de los Mendoza, y fundador del marquesado del Cenete, el Gran Cardenal Pedro González de Mendoza²⁸.

La categoría de libros en romance, es decir, los escritos en castellano o en otros idiomas diferentes del latín o el griego, nos ofrece también una buena cantidad de obras, nada menos que 45. Por temáticas, encontramos que hay gran variedad tipológica, con buen número de libros de crónicas e historias, seguidos de los de literatura religiosa y una serie de obras de temas tan diversos que son difíciles de agrupar. En principio, tenemos 2 obras de temática histórico-cronística contemporánea, 2 referidas a armas y caza, otros 2 libros de literatura en toscano, seguidos de ejemplares sueltos de temas que van desde la geografía española, pasando por la literatura castellana, hasta la legislación, y la medicina.

Veamos cuáles eran esos títulos. Entre los más numerosos, los libros de temática que podemos denominar de “Historia humana”, tenemos un gran número de obras de historiografía y cronística castellana y española, empezando por las *Cuatro partes de la Crónica de España* de Alfonso X el Sabio²⁹, y las Crónicas de Alfonso XI³⁰, de Enrique IV y de Juan II. Junto a ellas, tenemos una obra menos convencional dentro del género, como es el “valerio de las istorias escolasticas de la sagrada escriptura”, que corresponden a la obra de Diego Rodríguez de Almella que concluye su título con un elocuente “y de los hechos despaña con las batallas campales”³¹. No podían faltar tampoco referencias a la conquista de América, representada por la “coronica de las yndias de oviedo”³². Pero los libros de género historiográfico no sólo se quedaban en el terreno propio, sino que extendían su interés a historia foránea o de tiempos antiguos, en lo que a la lengua romance se refiere. De esa forma, encontramos en el inventario el *Inquiridión de los Tiempos*, de Alonso Venero³³, una “ystoria del turco”, la *Summa de varones ilustres*, de Juan Sedeño³⁴, la obra de Pedro Mexía conocida como “Los Césares”³⁵, y la tra-

ducción de la obra de Publio Valerio Máximo³⁶. No menos destacable es una entrada de un libro “de las cosas q an pasado en ytalia dende el año de veynte y uno”, que es el que en la almoneda se cita como “las guerras de Mylan en romance”. Sin duda se trata de la traducción hecha por el erasmista maestro Bernardo Pérez de Chinchón de la obra de Galeazzo Capella³⁷. En esta última fuente también aparece una entrada de un libro de “las obras del gran capitan”³⁸.

Los libros devocionales y, en general, de temática religiosa, eran muy variados, y casi tan abundantes. El de edición más antigua es la obra del maestro Ciruelo *Reprobación de supersticiones y hechicerías*³⁹. También aparecen el *Tesoro de misericordia* de Gabriel de Toro⁴⁰, el *Tratado de las ocho cuestiones del Templo* de Juan de Vergara⁴¹, el *Manual de confesores* del doctor Navarro⁴², el “arte de servir a dios” -seguramente la obra de fray Alonso de Madrigal⁴³-, el *Confesionario* del Tostado y otro libro titulado “loores del calvario”⁴⁴. Interesa un libro “de las syete palabras fecho por el de aranda” que, dado que está dedicado a María de Mendoza, la condesa de Saldaña y esposa de nuestro Diego, debe ser la obra del franciscano Antonio de Aranda⁴⁵. Creo que debemos sumarle a este apartado unas “epistolas familiares”, que pudieran ser las de fray Antonio de Guevara⁴⁶. En romance también se contaban las obras de San Ambrosio. Entre los libros filosóficos se contaban los diálogos (no se especifica cuáles) de Luciano. Había en la capilla 2 misales toledanos.

La siguiente categoría de libros se refiere a viajes y descripciones de lugares, muchos de ellos conectados con la crónica contemporánea, claro está. El más relevante es el que aparece titulado en el inventario como “el viaje del príncipe”, que será seguramente la obra de Calvete de Estella sobre el viaje del príncipe Felipe (el futuro Felipe II) por Europa⁴⁷. Otros libros de viajes son el del que realizó primer marqués de Tarifa Fadrique Enríquez de Ribera en peregrinación de Sevilla a Jerusalén⁴⁸, o el llamado *Itinerario del venerable varón Micer Luis Patricio Romano*⁴⁹ -que incluía una carta de Hernán Cortés al Emperador, seguramente original-, mientras que otro libro, el *Repertorio de los caminos de España* de Juan Villuga⁵⁰, podría calificarse de libro guía o geográfico. Otro libro de cariz parecido presente entre los de nuestro D. Diego es la “Ystoria y descriçion” de Toledo, de Pedro de Alcocer⁵¹.

El siguiente grupo temático en importancia, aunque la variedad hace que las tentativas taxonómicas queden un tanto raquíticas, podríamos denominarlo de libros de cortesanos. Tratan todos de temas relacionados con la corte, como el del doctor Pedro Núñez de Avendaño (letrado del IV duque del Infantado Don Íñigo López de Mendoza y a él dirigido) *Aviso de caçadores y de caça*⁵², un libro de “motes de damas”⁵³, o el manuscrito “de los linajes de

españa”, seguramente el compuesto por Antonio Agustín⁵⁴ -este libro pertenecía al conde de Módice, según indica la tasación, por lo que fue devuelto a su propietario-. Junto a estos ejemplares tenemos un libro “de Juego de armas” en toscano, quizás un repertorio heráldico. Finalmente, en este grupo, destaca una obra de mucho relieve internacional. Se trata de un libro que el inventario aparece junto a un grupo especial de pinturas y separado del resto de sus congéneres, como si se tratara de un libro de cabecera. Se trata nada menos que de *El Cortesano* de Castiglione⁵⁵. Como en la correspondiente entrada del inventario sólo se especifica que estaba escrito en romance (los libros en toscano se señalan claramente), debe tratarse de la primera edición de la obra del italiano traducida al castellano por Juan Boscán y publicada en 1534. La relevancia de este libro para la formación del modelo de civilización cortesana de la Edad Moderna es bien conocida, lo que hace que la posesión de este ejemplar sea todo un indicador de primer grado sobre el grado de desarrollo de las preferencias culturales del conde de Saldaña y marqués del Cenete.

También nos interesan los libros puramente literarios, muchas veces conectados directamente con el glorioso pasado cultural mendocino. De los tres libros en romance de este género que constatamos poseyó como bienes propios y libres nuestro Diego Hurtado de Mendoza, 2 son de familiares más o menos directos, uno los *Proverbios* del marqués de Santillana, y el otro el *Buen plazer* de Juan Hurtado de Mendoza, III señor de Fresno de Torote (vecino, natural y regidor de Madrid)⁵⁶. El que resta tampoco anda demasiado lejos del ambiente del glorioso antepasado, el marqués de Santillana, pues se trata del *Laberinto de Fortuna* o “Las trescientas” de Juan de Mena⁵⁷. La literatura en italiano está representada en el elenco de libros del conde de Saldaña y marqués del Cenete, con los *Trionfi* de Francesco Petrarca. Es curioso señalar que el libro aparece reseñado dos veces, una específicamente descrito como editado en toscano, pero en otra ocasión sin tal especificación. Esta última circunstancia, y dado que normalmente se señala bien a las claras cuándo los libros están escritos en lenguas diferentes al romance castellano (aunque es cierto que normalmente el romance también se especifica), hemos de suponer que se trataría de la edición de esta obra en alguna traducción⁵⁸. Es de señalar la presencia de 2 libros de gramática en el elenco de libros perteneciente a nuestro personaje, uno descrito como “un arte de gramática”, y otro como “yntroduçion de gramatica”. También, según la tasación, había un libro pequeño “rretorica de arenyun”.

Otros libros son de temas tan diversos que no podemos incluirlos en ningún apartado específico. Uno era quizás de cartas (“de distintas letras de su año”), otro era un pequeño manuscrito de las constituciones del Colegio

de Santa Cruz de Valladolid ya mencionado, esta vez traducidas al castellano. También aparece la edición toledana de los libros cuarto y quinto del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio, lo que nos habla de un interés por la arquitectura muy de destacar en una persona como el heredero de la casa del Infantado⁵⁹. Un ejemplar más versaba sobre temas médicos: se trataba del libro traducido por el doctor Laguna dedicado a la obra de “pedaço” sobre las hierbas, evidentemente *Pedazio Dioscorides Anarzabeo*⁶⁰. Del campo de la legislación, y muy en relación con el título del Cenete, tenemos “los fueros y previllejos (sic) del reyno de valençia en dos cuerpos”. Había también un libro de memoria, uno de ortografía (“de formas de letras”), otro de “fisinyomya”, es decir, fisionomía y 8 libros de música para canto de órgano y otros 4 de canto de órgano “de cançiones françesa (sic) de molde”.

Imágenes

La siguiente categoría de objetos con el carácter de “artefactos culturales” que nos interesa aquí contemplar es la compuesta por lo que venimos denominando “imágenes”. Diego Hurtado de Mendoza poseía, según el inventario *post mortem* de sus bienes, 51 pinturas y 2 libros de “retratos dibuxados”. Junto a estos objetos encontramos los tapices, de significación, valor y categoría muy diversa a aquéllos. En los documentos a los que nos referimos –inventario y tasación-, los tapices están agrupados, pero las pinturas están recogidas en dos grupos. Un primer grupo constaba de 36 obras, todas lienzos o tablas pintados con imágenes. El segundo conjunto (10 obras) aparece bajo la denominación “lienzos pintados”, y aparece bastante más adelante en el inventario. Veremos los dos grupos por separado, teniendo en cuenta que su registro independiente debe tener algún significado⁶¹.

El primer grupo de obras tiene al principio un par de ejemplares inventariados por separado. Uno de ellos se describe como un lienzo con dos figuras “una de hombre y otra de mujer”, y el otro era un “rretrato” de Lucrecia “en una tabla de pinzel”. El grupo de obras correlativas que aparece a continuación estaba dominado abrumadoramente por imágenes que representaban escenas religiosas, con nada menos que 30 piezas. De ellas, 17 mostraban episodios de la historia bíblica veterotestamentaria, y alguno de los lienzos era de tamaño grande. Un grupo de 7 obras representaba “la creacion del mundo” en gran formato, seguido de otro conjunto de 5 lienzos grandes con la *Historia del diluvio y el arca de Noé*. Otras piezas eran el “triunfo de Josepe”, un “david e abigayl”, un *Sacrificio de Isaac*, otra de la “serpiente de metal del desyerto q figuro la pasion de nro Sor”, y otra de *David y*

Betsabé. Las obras dedicadas a las historias evangélicas o hagiográficas no suman más que 3 (una *Cena de Emaús*, un *San Francisco* “con unos lexos grandes” y un *Hijo pródigo*), y las que podemos calificar de alegórico-simbólicas, el número de 10. Podemos incluir en este grupo alegórico-simbólico un grupo de las *Virtudes* (8), un lienzo grande de la *Misericordia* y otro de la *Juventud* –aunque este podría no tener un contenido religioso necesariamente-. Los lienzos con temática profana en este primer grupo suman solamente 4 piezas. Los hay referidos a la historia contemporánea (representaciones de las plazas-batallas de “el castellet” y *San Quintín*⁶², y un papel forrado en lienzo del ejército Turco) y lo que hoy denominamos “de género” (una *Flamenca llevando cántaros sobre la cabeza*). También había 2 mapamundis, pero es preferible no incluirlos en estas categorías⁶³.

El segundo conjunto de pinturas sobre lienzo estaba formado por 10 piezas. A estas hay que sumar los 2 libros de dibujos. Interesa no sólo porque se inventaría mucho más adelante –tras los libros y otras cosas-, sino porque temáticamente son piezas muy diferentes. De entrada, nada menos que 6 de estas piezas tenían temática mitológica y, además, mostrando episodios de un especial contenido erótico, protagonizados seguramente por desnudos⁶⁴: la *Historia de Dánae*, la de *Marte*, la de *Venus* y “melusa” (será Medusa), el *Juicio de Paris*, la *Historia de Europa* y la de *Venus*⁶⁵. Los otros lienzos tenían contenido bíblico (una *Historia de Job*), religioso vario o con tintes de género (“del frayle q açotava a la muger”, “a la monja” según el documento de tasación), la “historia de la caridad” o diverso (unos *Judíos pintados*). Podemos interpretar la presencia de estas piezas en orden a dos tipos de intereses, y su aparición separada en el inventario a su localización especial en las casas de Cenete-Saldaña. Concretamente, según se desprende de los documentos, este último grupo de imágenes se encontraba en la “recámara” de la marquesa del Cenete, lo que resulta muy interesante, además de significativo.

Más adelante, encontramos un grupo de imágenes pintadas que no pertenecen a ninguno de estos grupos y que, además, aparecen reseñadas aisladamente, junto con otros objetos, normalmente depositados en arcones y demás mobiliario. Se trata de piezas que por su formato –seguramente pequeño-, así como por su aspecto y factura, más que cuadros que, como los otros, adornarían paredes y dependencias, son imágenes de uso privado. Se trataba de un retrato de “la señora marquesa en tabla y caja”; otro retrato de la princesa de “alculi” –muy probablemente Éboli-, una imagen de *San Gregorio* en su caja, y una *Verónica*. Que el retrato de la marquesa, que sería con toda seguridad la del Cenete, estuviera entre los objetos personales de nuestro personaje, no es algo difícil de explicar, pues se trataba de su cónyuge. Sin embargo, la presencia del de la princesa de Éboli, doña Ana de

Mendoza y de la Cerda, tratándose de un retrato privado en su caja, es un poco más problemática, a no ser que consideremos las relaciones familiares de los Mendoza y sus vínculos y alianzas⁶⁶. El *San Gregorio* y la *Verónica* eran, sin duda, imágenes de devoción privada particular. Había, finalmente, una imagen de un *Cristo con la cruz auestas*, 2 imágenes “de estampa de plata” de *Nuestra Señora* y, en la capilla, “una ymagen de la ystoria de los reyes”.

Los tapices formaban un conjunto realmente magnífico, con grandes juegos de paños grandes historiados y otros de figuras más modestos, además de paños de verduras puramente decorativos y reposteros heráldicos. Un gran juego de tapices de 6 piezas grandes (sumaban 341 años) tenía representada la *Historia de David*. Otro gran conjunto lo formaba un grupo de otros 6 tapices con los *Triunfos de Petrarca* (297 años). El siguiente, del *Triunfo de la ciudad de Damas* (o de las Damas)⁶⁷, estaba compuesto por otros 7 tapices (356 años). Otros 4 tapices tenían representada la *Historia de “Alejandre”*, Alejandro Magno –más que basado en las fuentes antiguas, según las del siglo XV noreuropeo- (235 años). Sólo estos tapices sumaban alrededor de 1.200 años de medida. Un grupo de tapices pequeños tenían representada la *Historia de José*. Un juego de 8 piezas, a su vez, mostraban la de *Tamar*. Otros 4 paños más eran de figuras sin determinar, 14 paños eran de verduras, y 2 juegos de 10 y 54 reposteros con las armas de Mendoza concluían todo este gran conjunto de tapicería. La abundancia de piezas heráldicas no debe esconder la relevancia cultural y de calidad de los grandes grupos. La temática concuerda con lo que, gracias a otros artefactos culturales, conocemos de los gustos y preferencias de nuestro conde-marqués, siempre con conexiones con el Antiguo Testamento, con la literatura preferida por los humanistas y aficionados hispanos, con su centro en el italiano Petrarca, y en modelos de la Antigüedad como Alejandro Magno –por más que la afición a éste sea típicamente bajomedieval⁶⁸.

La tasación nos ofrece referencias complementarias sobre la apreciación económica de las obras, poniéndonos ante principios de valoración que no serán los actuales, y que son objetivos y puramente coetáneos a nuestro D. Diego, a pesar de que dejen de lado valores que ya por entonces comenzaban a tenerse en cuenta y que no tenían por qué corresponder a los económicos –menos aún los que otorgaban los tasadores, quienes eran, todo hay que decirlo, mercaderes, plateros y sastres-. Dado el intrínseco valor material de los tapices y su tamaño, analizaremos el valor asignado después, para no confundir el análisis ni introducir agravios comparativos. En cuanto a las otras imágenes, independientemente de si formaban parte de un grupo u otro de pinturas, veremos ahora cuáles fueron las piezas tasadas en mayor precio por orden

descendente en lo que al valor que se les asignó se refiere. Los lienzos e imágenes valorados en mayor precio fueron la imagen de *Cristo con la Cruz* a cuestras, en 6.000 maravedíes, la imagen de la *Historia de los Reyes*, tasado en 5.000 maravedíes y el cuadro con la representación de *Lucrecia* en tabla, valorado en 10 ducados, esto es, 3.740 maravedíes, seguido a poca distancia por el *Retrato de la marquesa del Cenete* pintado en tabla y con caja, que se apreció en 6 ducados (2.244 maravedíes). Las siguientes imágenes en esta clasificación económica fueron el cuadro grande de *La Misericordia*, y el de *David y Abigail*, ambos tasados en 40 reales (1.360 maravedíes). A continuación, les sigue en valor un lienzo con la representación del *Triunfo de "Josepe"*, que se tasó en 30 reales (1.020 maravedíes). El siguiente en importancia económica resultó ser el lienzo de *La serpiente de metal del desierto*, que se apreció en 900 maravedíes. Un gran número de piezas queda en cuarto lugar, al haber sido tasadas en 25 reales (850 maravedíes): se trata de los 7 de *La creación del mundo*, el de *Emaús*, y el de *San Francisco con "lexos grandes"*. Los de un grado menor de importancia económica resultaron ser los 8 de *Las Virtudes*, los otros 5 del *Diluvio y arca de Noé*, los 2 de las guerras de Felipe II de "*el castellet*" y *San Quintín*, y el del *Hijo Pródigo*, que se tasaron en 2 ducados (748 maravedíes). Un mismo precio se fijó para el *San Gregorio* con su caja. Todavía se consideró que los lienzos de temática mitológica de *Danae*, *Marte*, *Venus* y *Medusa*, *El Juicio de Paris*, *Europa*, *Historia de Venus*, y sus compañeros de la *Historia de Job* e *Historia de la Caridad* valían un ducado y medio cada uno (561 maravedíes). El enigmático lienzo de las dos figuras, un hombre y una mujer, que se registraba junto a la pieza de mayor valor, se apreció en 12 reales (408 maravedíes). Los lienzos con las representaciones del *Sacrificio de Isaac*, el de *La Juventud* pequeño, y el de *El Fraile azotando "a la monja"*, se tasaron en 8 reales (274 maravedíes). De forma un tanto sorprendente, el *retrato de la princesa de Éboli* resultó valer bastante menos que su compañero, pues se tasó en 6 reales únicamente (204 maravedíes). Finalmente, el de los *Judíos* se tasó en 6 reales (204 maravedíes), el papel con *El ejército del Turco* en 5 reales (170 maravedíes) y el de la *Flamenca portando cántaros*, en 2 reales (68 maravedíes). Las obras que merecieron una tasación más baja fueron la *Verónica* y las estampas de plata de *Nuestra Señora* –a pesar de su material– (17 maravedíes).

Todo parece indicar, según estos datos económicos, que la imagen con *La cruz a cuestras* y la pintura de *Los Reyes* eran de gran tamaño y, dado que servían en la capilla-oratorio, piezas litúrgicas. Otro tema es que el "retrato" de *Lucrecia* y el de la marquesa del Cenete aparezcan también como especialmente valoradas por los tasadores, quienes no tenían porqué tener en cuenta valores senti-

mentales o de aprecio cultural personal. Se trataría de obras de gran calidad en ejecución técnica y material, porque no podemos saber otros detalles. El resto de los valores aparentan señalar a tamaños, número de figuras u otras variables que los tasadores podían manejar a la hora de decidir el mérito económico. No sabemos nada de las medidas ni de otros detalles técnicos, pero podemos considerar el valor asignado como indicador aproximado de calidad material y técnica, tamaño y complejidad de lo representado: eran lienzos pintados, no objetos de materiales especialmente ricos.

En lo que se refiere a los tapices, el valor asignado por los tasadores es considerable, pues eran grandes piezas que cubrían los muros de las estancias, y eran normalmente de costosa fabricación (e importación normalmente desde Flandes), así como en ocasiones de ricos materiales. Esto no es óbice para que tengamos en cuenta la enorme diferencia de valor, y apreciación, de estas grandes piezas, que superaban con mucho –en ambas categorías– a elementos como las pinturas sobre lienzo. El conjunto de piezas con la *Historia de David* fue tasado en 255.750 maravedíes; los 6 del conjunto con los *Triunfos de Petrarca*, en 222.750; los 7 del *Triunfo de la Ciudad de Damas*, en 69.200; los 3 (en realidad 4) paños grandes de *Alejandro*, en 58.750; los 3 paños pequeños con la *Historia de José*, en 13.200 maravedíes, y el "entresuelo" del mismo tema, en 7.200. El resto de tapicerías, y reposteros heráldicos, se tasaron en menores cantidades –siempre mayores que las de las pinturas antes vistas–, debido a menor tamaño y calidad (la tasación por "ana", es decir, por medida de superficie, es también menor). A este respecto, los tapices de mayor riqueza (material –seguramente oro y seda– y manufacturera) fueron los de los conjuntos de *David* y *Triunfos de Petrarca*, tasados a 750 maravedíes el "ana" de medida. El resto no pasó de los 250 maravedíes el "ana", en que se tasaron los de *Alejandro*⁶⁹.

Lógicamente, tal como insinuábamos arriba, el valor económico otorgado por los tasadores de la época, pese a que indica muchas cosas (probablemente más en relación con tamaños, número de figuras, calidad de los materiales y otras particularidades, aunque sin descartar valores relacionados con la mano de obra y valores estéticos), no debe ser el único a tener en cuenta en este estudio. No podemos ignorar el significado cultural, tanto como el ceremonial y social, de las distintas obras, para destacar la importancia –para los hombres de la época y para nosotros– de una u otra pieza. De entrada, si no tenemos ahora en cuenta los libros de retratos ni los tapices, la cantidad de imágenes suma nada menos que 51 ejemplares, como decíamos. De ellos, 27 piezas, el 52'9% del total, contaban con representaciones de la *Historia Sagrada*, de ellos 18 pinturas, el 35'2% del total, pertenecientes a episodios veterotestamentarios, y únicamen-

te el 9'8% al Nuevo Testamento. El siguiente gran grupo temático en extensión lo formaban las alegorías, religiosas o no, y casi siempre personificando virtudes, con 11 piezas que constituían el 21'5% del total. A continuación, el siguiente grupo temático en importancia lo constituyen los relacionados con la Antigüedad, sumando episodios de la historia antigua y los mitológicos, con 7 piezas, que son el 13'7% del total. Un ejemplar de la historia antigua es el 1'9%, y los 6 de mitología, el 11'7%. Los demás grupos temáticos son ciertamente menos importantes: tenemos 3 imágenes relacionadas con la historia contemporánea, el 5'8%, y 2 pinturas eran de santos, otras 2 de género, otras 2 eran retratos y otras 2 imágenes de Nuestra Señora, siendo cada uno de los grupos el 3'9% del total. De tema desconocido o "varios" (judíos), sólo un ejemplar por cada uno, el 1'9% del total respectivamente. Sumando a los 2 retratos de pintura los retratos dibujados de los libros antes citados (que no sabemos de qué personas eran, y mucho menos su número, procedencia y demás particularidades) este grupo temático pasaría a ser el cuarto en importancia, con el 7'8%.

Al atender a lo representado en los conjuntos de tapices —que debemos analizar sin considerar el número de piezas en tanto que buscamos valorar intereses temáticos, no económico-funcionales—, encontramos reforzada esta tendencia, dado que de nuevo son las historias veterotestamentarias las predominantes, seguidas únicamente a distancia por la historia antigua, la literatura bajomedieval o la literatura italiana humanística. En el caso de los tapices, son las representaciones decorativas y la heráldica, que es casi preceptiva en este caso, las que más ejemplares y/o grupos de piezas muestran, aunque ello nos sirve sólo colateralmente.

En general, teniendo en cuenta lo visto en cuanto a la temática, podemos deducir intereses que tenían que ver con el gusto por las historias veterotestamentarias antes explicitado (teniendo en cuenta que la historia sagrada se consideraba en la época "Historia Antigua"), así como la más moderna y/o italianizante de tipo mitológico y erótico, con gustos que ya el análisis de los libros que poseía a título personal nuestro marqués-conde D. Diego parece haber indicado. Descubrimos, por lo tanto, un marcado interés no sólo por la historia religiosa antigua, sino también con la de la Antigüedad clásica, en sus manifestaciones más variadas. Es lógico pensar en el viaje a Italia (que no tuvo tan manifiesta relevancia en las "colecciones" del IV duque del Infantado), además de en el ambiente literario y erudito de la casa del Infantado. Que nuestro D. Diego enlazara y se integrara en la rama del Cenete podría también haber tenido su importancia, sobre todo teniendo en cuenta que al primer marqués del Cenete se le situaba habitualmente entre lo más avanzado del Renacimiento hispano, como a su hija la segunda

marquesa, aunque Mencía vivió normalmente lejos de Guadalajara. De todas formas, además, debemos tener en cuenta que por estas fechas en la corte la imitación del rey llevó al gusto por la pintura mitológica, como señalan Morán y Checa⁷⁰. Otro tema es el de la presencia de 2 libros con retratos de dibujo. Ignoramos todo sobre ellos, tanto quiénes eran las personas retratadas, como la procedencia de los volúmenes y su autoría. Sin embargo nos sitúan ante un tipo de "coleccionismo" especialmente complejo y, podríamos decir, desarrollado.

Armas

Categoría imprescindible para poder valorar la intensidad de la inmersión cultural en la modernidad de nuestro personaje es, como decíamos, la de las armas. Saber si ya Diego Hurtado de Mendoza había comenzado una especie de "colección" de armas, de tal forma que iniciara la que después se haría famosa en la corte ducal del Infantado, nos parece un aspecto relevante. Lamentablemente, debemos constatar que aún entre los bienes de la persona del primogénito del IV duque del Infantado, no podemos encontrar traza alguna de un interés coleccionista en lo relativo a este tipo de objetos. Desde luego, el hecho de que los registros de objetos que le pertenecieron muestren las posesiones de un hombre que no llegó a heredar el ducado del Infantado, puede motivar algún tipo de recelo a la hora de considerarlo dentro de la línea de la casa, pero salvo por los casi inexistentes casos de objetos vinculados al mayorazgo, ello no supone impedimento alguno, pues no heredó los bienes libres de su antecesor, pero el V duque podemos decir que realmente tampoco lo hizo (ni de su progenitor). Es más significativo que no podamos encontrar bienes que en los documentos aparezcan con alusiones especiales a las piezas, que nos hablen de algo más que de usos suntuarios o representativos del estatus social de la casa ducal (en este caso, como conde de Saldaña y, además, como marqués de Cenete).

Lo que sí es de destacar —al hablar de armas— dentro del significado cultural de la posesión y uso de todos estos bienes, es el incremento notable de su número con respecto a sus antecesores, y la práctica total condición de bienes de uso personal, sin nada que ver con ejércitos particulares nobiliarios, ni nada por el estilo. De momento, nuestro Diego Hurtado de Mendoza, llegó a poseer nada menos que cerca de 160 objetos que podemos considerar dentro de la categoría de "armas" y sus complementos. El incremento es notable, más si recordamos que no se incluyen grandes remesas de armas destinadas a personas ajenas a la del titulado en cuestión, como soldados o guarniciones. Dentro de este gran conjunto, destacan especialmente las espadas que, sumando las desmontadas y recogidas en los inventarios como hojas y

guarniciones, sumaban un total de 43 piezas. A continuación destacan las dagas, que suman otras 25 unidades, y los talabartes (cinturones para portar espadas, dagas y escarcelas), que llegan al número de 19. Las escarcelas (bolsas para esos talabartes) alcanzan 16 ejemplares. Otros tipos de armas, como los cuchillos (7 piezas), formaban parte de juegos en los que espada, talabarte, escarcela, daga y cuchillo se guardaban juntos en la misma funda o caja, decorados de la misma forma. Otras armas blancas ofensivas eran los estoques (hasta 6) y los montantes, espadas con gavilanes grandes a esgrimir con ambas manos (7 piezas).

No podía faltar el arnés de nuestro personaje, lo que hoy se conocería mejor como armadura completa, con piezas varias y elementos de malla de acero. Otros elementos son las lanzas y/o sus hierros, las rodela y las adargas. Enseguida veremos las características generales y, a veces particulares de todas ellas, pero debemos señalar que, siendo estas armas fundamentalmente de parada o exhibición, otras estaban vinculadas directamente con la importantísima actividad nobiliaria de la caza. Distintos arcabuces ricos con sus frascos de pólvora, e incluso moldes para perdigones, se unen a las ballestas de maderas nobles, con sus aljabas y carcaj, además de cuchillos de monte y un estoque específicamente ligado a la actividad cinegética.

Podemos señalar que las espadas, sin que en ningún caso se haga mención a una pertenencia anterior, ni a su procedencia familiar o relacionada con algún hecho destacable, ofrecen distinta variedad y riqueza, aunque mayoritariamente eran piezas de parada o exhibición, como comentábamos, sin que se aluda a su uso específico más que en contadas ocasiones. Las había antiguas (citadas como “de las viejas”), quizás con algún tipo de significado de conservación que no podemos concretar. Otras eran doradas de “ataujía”, alguna con decoración de medallas o con puños de oro o plata, e incluso de hilo de oro. Otras eran pavonadas. Una tenía distintas joyas en la guarnición y otras eran barnizadas. Las más apreciadas por los tasadores alcanzaban el precio de 6 y hasta 12 ducados (2.244 y 4.488 maravedíes) (hay que decir que tasaban el contenido de las cajas con su espada y vaina, daga, y, en su caso, cuchillo y talabarte). Es interesante que varias de ellas se diga que eran valencianas, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta que nuestro conde de Saldaña era marqués del Cenete, con posesiones en la zona levantina y mucha relación del título con la capital del Turia⁷¹. Otras –las menos– eran toledanas. Alguna espada tenía letras en el canal dorado de la hoja (no se especifica qué texto). Casi todas tenían vaina de terciopelo de diversos colores (predominan el negro y el azul), así como su talabarte y escarcela a juego.

En cuanto a reseñas a su uso, se citan espadas de esgrima, moriscas “de la ginetá”, una espada de torneo

dorada, una espada de niño y 3 de lacayos. Por último, una espada –la de guarnición de joyas– había sido de un tal Jerónimo de Lasarte, quien la había regalado a nuestro conde marqués. La mayoría de las otras armas blancas (dagas, cuchillos) formaba, como decíamos, juegos con estas espadas. Los montantes eran de esgrima o de cierta riqueza, alguno valenciano, pero sin llegar al nivel de las espadas. Los estoques eran de justa en algunos casos, lo que nos habla de que la función puramente de exhibición y prestigio, como hemos visto en otros casos como en el de montantes y espadas, pasaba a veces a ser declaradamente utilitaria, pues estaban destinados a ser usados en actos en los que la caballería, y lo relacionado con ella, se manifestaba en torneos, justas y demás escenificaciones cortesanas (como la que le costó la vida a nuestro personaje).

En el terreno de las armas defensivas, por supuesto que mayoritariamente, como los vestidos, parte de la indumentaria representativa de la nobleza, destacan los arneses. Uno de ellos era completo “para justa de guerra de gola de la persona del marqués”, tasado en 10.000 maravedíes. Esto quiere decir que era la armadura completa de torneo de nuestro Diego Hurtado de Mendoza, seguramente la que le armaba cuando perdió la vida. Otros arneses eran más pequeños (20 ducados, 7.400 maravedíes) o eran piezas de armadura suelta, con varias corazas de damasco morado, y de raso con tachuelas y hebillas doradas. Junto a ellos, numerosas piezas de malla como guantes, cotas con mangas y demás elementos (algunos flamencos, y de alto precio por su calidad y adorno) completaban los arneses y armaduras. En cuanto a las rodela, también elementos defensivos del armamento caballeresco con función práctica inmediata y de exhibición o “parada”, merecen algún comentario. Dos eran doradas viejas y una era de Nápoles con su funda de cuero (1 ducado y medio, 561 maravedíes). Las adargas –sobre todo usadas en juegos de cañas– estaban gastadas y tenían abrazaduras de terciopelo.

Las armas relacionadas con la caza han sufrido, en el caso que ahora nos ocupa, un cierto cambio con respecto a las de sus antecesores. Lo que predomina en número ya no son las ballestas, sino los arcabuces, señal de que la tecnología más moderna iba ganando terreno. Nuestro marqués del Cenete poseía 7 arcabuces con sus fundas, frascos de pólvora y otros elementos. Prácticamente todos eran piezas de gran riqueza y adorno, el más relevante con el cañón dorado de “ataujía” y cureña de sándalo con figuras de marfil (el frasco a juego), tasado en 15.000 maravedíes. Otros tenían cañones parecidos y cureñas de serbal, o eran de cañón barnizado o común. Una de las cureñas era de marfil y uno de los cañones tenía relieves. Otro arcabuz era pequeño de acero. Las ballestas, con su funda y gafas, también destacaban por su riqueza de materiales, en este caso la

madera que era de ébano (“abenuz”) o serbal, como era habitual. Pero sumaban ahora sólo 4 ejemplares y no podían competir en valor de tasación con los arcabuces, alcanzando 10 ó 12 ducados (3.740 y 4.488 maravedíes). Finalmente, junto a aljabas, carcaj y cuchillos de monte, tenemos un estoque para matar jabalíes. Otros objetos relacionados con la caza, entre los que se cuenta una bolsa turca para coger agua en el campo, ponen aún más de manifiesto la importancia de esta actividad para nuestro personaje (en línea con su clase y familia) quien, como se recordará, poseía un ejemplar de la obra de Núñez de Avendaño *Aviso de caçadores*, autor y obra directamente relacionados con su padre el IV duque del Infantado⁷².

Otros objetos

Nos interesa, finalmente, hacer mención de otros objetos que podemos considerar relevantes para nuestro estudio. El inventario del conde de Saldaña y marqués del Cenete nos señala la presencia de piezas más o menos particulares que aludirían a ciertos aspectos a destacar en el camino de la modernidad o adopción de usos renacentistas de prestigio social cultural. Empezaremos por señalar la presencia de conjuntos de medallas: 12 piezas de oro grandes y pequeñas antiguas (12 ducados, 4.488 maravedíes), 35 medallas pequeñas y monedas “diferentes extranjeras de plata” (2.000 maravedíes), 17 monedas y “medallicas” de metal antiguas (6 reales, 204 maravedíes), 11 monedas de cobre y “otras quince de otra figura antigua y del príncipe” (12 reales, 408 maravedíes)⁷³. Salvo por el valor del oro o la plata, no parece que los tasadores tuvieran muy en cuenta el valor añadido de la rareza o la antigüedad de las piezas, que parecen ya introducir sin género de dudas el espíritu humanista entre las posesiones de bienes libre muebles de la casa del Infantado. Otra cosa es que dicho humanismo fuese más o menos profundo o producto de las modas y las necesidades de representación y prestigio que se habían ido introduciendo en la nobleza castellana⁷⁴.

A otro grupo de objetos los podemos denominar “naturalia”, es decir, elementos de la naturaleza considerados meritorios y de manifiesto interés cultural y simbólico. Encontramos carcoles grandes de nácar, y hasta 5 huevos de avestruz, junto con una “piedra de el aguila”. Puede comprobarse que no eran muchos, ni parecen haber tenido mayor consideración que la de objetos curiosos, o simbólicos –como los huevos–, desde luego nada que pueda considerarse coleccionismo naturalista o “wunderkammern”. Otro grupo de objetos lo forman los procedentes de las Indias, entre los que encontramos un arco, 2 abanicos de plumas (junto a otros europeos), distintas cuentas de Indias, cocos, una calabaza de Indias y

una hamaca⁷⁵. Tampoco es algo excesivamente extraordinario ni significativo, teniendo en cuenta que la moda de poseer curiosidades procedentes de América era algo muy extendido.

Igualmente, podemos considerar los relojes, que llegaban hasta 11 piezas, casi todos de gran riqueza material. La gran parte eran de oro esmaltado, uno estaba en una caja de cristal, otro era de oro con las armas de Mendoza, otros eran de Alemania y otro de marfil. La importancia de los relojes en el Renacimiento europeo es conocida, y siempre se pone en relación con una nueva mentalidad tendente a medir el tiempo (como el espacio) con mayor exactitud⁷⁶. Pero no hay que olvidar que sus materiales y adornos hacen de ellos algo más que instrumentos de medida. Otra categoría a mencionar son los juegos, constatándose la presencia, nada extraordinaria por cierto, de tableros de ajedrez y del juego de truchos.

En el ocio de un personaje como nuestro conde marqués no podía faltar la música. Sabemos que su padre el IV duque fue no sólo amante de la música sino, también, consumado ejecutante. No sería de extrañar que esta afición se hubiese trasladado a la persona de su hijo. Desde luego, entre los bienes que estamos viendo, encontramos gran número de instrumentos, destacando especialmente los de cuerda, con 4 arpas, una dorada y el resto adornadas de taracea, 2 vihuelas y un laúd. Son, sin duda, instrumentos perfectamente orientados a la ejecución personal, como en el caso del padre de nuestro personaje. Había también 2 clavicordios. Todos estos instrumentos alcanzaban valores de tasación realmente importantes, quizás debido sobre todo a su riqueza decorativa (12 ducados que son 4.488 maravedíes, y 6.000 maravedíes los más valorados). Finalmente, señalaremos brevemente la existencia de un camafeo pequeño y un ara de piedra “de las judías”, que se tasó en nada menos que 8.000 maravedíes⁷⁷.

Análisis comparativo

Para poder comprender los objetos analizados, a pesar de que podamos vislumbrar muchos de los componentes que aparecen detrás de su posesión y uso, debemos establecer comparaciones de forma que podamos encuadrar en su entorno social los comportamientos que describen. Lógicamente, no podemos aquí más que ofrecer algunos puntos de contacto, siempre dentro de la capa social que incumbe a nuestro personaje, la más alta nobleza, los Grandes. En el caso de las comparaciones con nobles de su misma época y categoría, hemos optado por una figura fallecida casi por las mismas fechas que nuestro personaje, aunque sería de una generación anterior, el duque de Medina Sidonia, cuyo inventario *post mortem* data de 1558, figura a completar con la de algún otro caso⁷⁸.

Creo que con esto podremos establecer las oportunas comparaciones y llegar, así, a conclusiones más amplias sobre lo que se plantea este estudio.

El duque de Medina Sidonia⁷⁹, en 1558, presentaba entre sus bienes muebles libres nada menos que 103 libros, a los que hay que sumar los 8 que había en la capilla y los otros 2 que estaban con los instrumentos musicales (de música). De todos estos libros, sólo 38 estaban escritos en latín, siendo únicamente 10 los pertenecientes a escritores de la Antigüedad, otros 11 trataban de asuntos religiosos, 5 eran de autores modernos, 7 de otros asuntos y 3 de “Antonio historiador”. De los libros escritos en romance, un total de 65 ejemplares, la mayoría estaban escritos en castellano, aunque después predominaba el toscano-italiano (8), y algunos ejemplares estaban en francés, portugués o árabe (letras moriscas). Las temáticas de los libros en castellano eran muy variadas, predominando los libros religiosos, de devoción o de los Padres de la Iglesia (38). A continuación tenemos los libros de crónicas e historias (26), la mayoría medieval española, los libros de leyes (13), los de caballería y corte (11), los de literatura española, medieval y moderna (8) y los de literatura antigua en romance (5). Algunos volúmenes eran de literatura extranjera (4), había libros de música (3) y de dibujos (2). Conectados directamente con el carácter y ubicación geográfica del ducado andaluz, encontramos hasta 4 crónicas de la conquista americana, y 3 libros sobre técnicas náuticas. También constan hasta 13 libros de temas variados que no podemos incluir con los demás.

Lo que más llama la atención es que, teniendo pocos más libros que el andaluz, nuestro Saldaña contara con más de la mitad de sus fondos en latín, mientras que lo que predomina en el Pérez de Guzmán es el romance. Por otra parte, atendiendo a la temática, aunque en ambos casos lo más abundante es lo religioso, al entrar en otras parcelas, el Mendoza supera al Guzmán en el interés por la literatura antigua, en latín, y con mucha más variedad e interés humanista. Desde luego, son las crónicas medievales hispanas y otras (como las de Indias) las que se llevan la palma en la biblioteca de Medina Sidonia, destacando también mucho las recopilaciones de leyes, fueros y demás literatura jurídica. En lo demás, la cosa está más pareja, incluso con títulos comunes en ambas bibliotecas. Quizás tenía más variedad el andaluz, destacando en más número de idiomas modernos, más ejemplares de caballerías –libros que brillan por su ausencia en el caso de Diego Hurtado de Mendoza– y cortesanía, e incluso en literatura española e italiana medieval y moderna, aunque en este caso hemos de decir que el Mendoza destaca por la literatura conectada con su familia y poseía el Cortesano de Castiglione, mientras que el Guzmán, dentro de su mayor variedad, interesa más por contar con libros de caballerías o las

obras de Jorge de Montemayor. Claro que, no debemos olvidar que, además de estos libros de su pertenencia personal, Diego Hurtado de Mendoza podía acceder a la biblioteca del mayorazgo de los duques del Infantado, la que fundara el mismísimo marqués de Santillana.

En el mundo de las imágenes, encontramos una tendencia parecida, es decir, a una mayor comprensión del humanismo por parte del más joven Mendoza, y a unos usos e intenciones aparentemente más desarrollados. Medina Sidonia tenía un total de 111 pinturas y 16 esculturas en su poder (entre palacio, atarazanas y demás), muchas más que el Mendoza. En cuanto a formatos, mientras que el conde de Saldaña sólo parece haber poseído un retablo en la capilla, el duque de Medina Sidonia tenía 15 retablos pintados, algunos con puertas, algunos grandes. Además, un cierto porcentaje de piezas eran pinturas sobre tabla. En cuanto a temáticas, aunque ambos coincidían en que algo más de la mitad de las iconografías eran de tipo religioso, el Antiguo Testamento predomina en el elenco de Diego, frente a lo novotestamentario de su par. Mientras que Medina Sidonia iba por delante en retratos, de familiares y del emperador, el rey, reyes de Inglaterra, el Papa, etc, (19%), en pinturas de acontecimientos, guerras y lugares –entre ellos también San Quintín y “el castellet” – (9’4%) y pinturas de género (4’7%), es significativo que estuviera muy flojo en mitologías e historias antiguas que, junto a las alegorías, eran mucho más numerosas en el lado mendocino (11’7% y 21’5% respectivamente). No significa esto que las pinturas de género o los retratos no tuviesen su importancia para Hurtado de Mendoza (4% y 7’8%), pero dado que poseía muchas menos obras, no hay comparación al confrontar los números absolutos: 3 obras de género del Mendoza frente a 6 del Guzmán; 25 retratos –la mayoría de familiares– de éste, frente a 2 del conde de Saldaña, aunque es verdad que poseía 2 libros de retratos dibujados. Siendo esto último cierto, no deja de ser llamativo que la galería de familiares esté casi ausente de entre los cuadros del Mendoza. De todas formas, dentro de la gran diferencia de volumen de ambos conjuntos de imágenes, parece vislumbrarse, como en el caso de los libros que, una vez salvado el terreno de lo religioso, tan común y tan igualador, en el caso del arriacense Mendoza pueden verse algunos matices desequilibradores en favor de la modernidad, en la que el humanismo, la Antigüedad y un cierto toque más cortesano-renacentista parece inclinar la balanza.

En cuanto a las armas, es sin duda el que más destaca el representante de la familia Mendoza, aunque deberemos ser precavidos, porque la carencia de armamento de exhibición y de caza en el inventario de Medina Sidonia parece ser algo sospechoso, que quizás indicaría alguna laguna o cierta anomalía documental. Desde luego, no era exclusivo de los Mendoza la posesión de buenas armerías

as, como demuestra el caso del conde de Benavente en 1572 y 1574⁸⁰. En cuanto a las imágenes, sabemos que el conde de Lemos tenía tapices del antiguo testamento y profanos, y 3 lienzos de Hércules⁸¹. Ya hemos comentado que la emulación del rey produjo en la corte una gran afición por los temas profanos y mitológicos.

Al atender a los tapices, encontramos en el inventario de Medina Sidonia 13 conjuntos de tapices y piezas sueltas, así como reposteros de armas de Guzmán. Teniendo en cuenta que sus temas eran bastante habituales (Hércules, Mucio Scaevola, Dido, Elena y temas religiosos como el rey David) comprenderemos que con ellos se seguía aproximadamente lo establecido para estos conjuntos en el entorno social de la alta nobleza y en esta época. Quizás se podría matizar que, en comparación porcentual, los tapices tenían más importancia para el Mendoza, teniendo en cuenta su número de imágenes pintadas, frente a Medina Sidonia. Y, quizás, una mayor abundancia de temas de la Antigüedad matizaría algo la

carencia de Mitologías pintadas en este último, siempre teniendo en cuenta el aprecio bajomedieval y noreuropeo de ese tipo de representaciones (Hércules, Dido, Elena, Alejandro...).

En cuanto a los otros objetos, aunque encontramos ciertas referencias a ejemplares raros y exóticos, lo cierto es que en ninguno de los dos casos encontramos nada digno de reseñarse, como no sea que Medina Sidonia, más que de las Indias occidentales, poseía piezas de las Indias portuguesas, quizás algo más abundantes que en su paralelo mendocino. Puede que aquí de nuevo el Mendoza destaque al tener medallas antiguas, que no parece haber poseído el Guzmán. Sin embargo, mientras que éste contaba con gran cantidad de instrumentos de viento al servicio de su capilla de música, además del órgano del oratorio y otro pequeño, con ejecutantes contratados a su servicio, Diego Hurtado de Mendoza tenía instrumentos de cuerda y, aparentemente, eran piezas de lujo para su disfrute y uso personal.

NOTAS

¹ Este trabajo se encuadra en una investigación más amplia sobre los hábitos culturales de los duques del Infantado desde principios del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, plasmados en los elencos de bienes que formaron.

² Lógicamente, la fuente fundamental de información para este estudio serán los inventarios *post mortem*, las tasaciones y documentos afines que nos aporten datos sobre el elenco de bienes recopilado por nuestro personaje.

³ No podemos utilizar alegremente el concepto de “coleccionismo”, él mismo de por sí un indicador de hábitos culturales relacionados con la modernidad en la Europa de la alta Edad Moderna, surgidos del Renacimiento y desarrollados desde entonces como uno de los identificadores propios de nuestra cultura. La posesión de distintos objetos por parte de la más alta nobleza no tendría, pues, en principio, un significado cultural muy diferente al de otras capas sociales, salvo por la plasmación de valores sociales de distinción y reforzamiento de la pertenencia a la elite social, que implicaban ingentes inversiones en lujo y despliegues de signos identitarios, como señaló N. Elías (*La sociedad cortesana*, ed. Madrid, 1982). Desde los tesoros medievales, pasando por la escenificación del lujo y el prestigio mediante la riqueza y exclusividad de atuendos y escenografías palaciegas, hasta llegar al coleccionismo humanístico y manierista, o al de obras de arte con significados parecidos, pero más complejos al sumar variables estéticas a las eruditas o económicas, hay un mundo. Véase A. URQUIZAR HERRERA, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, 2007, pp. 15-28; y F. PEREDA ESPESO, “Mencía de Mendoza (+ 1500), mujer del I Condestable de Castilla. El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XVI”, en *Patrones y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, 2005, p. 14.

⁴ A. NÚÑEZ DE CASTRO, *Historia Eclesiástica y Seglar de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalajara*. Madrid, Pablo del Val, 1653, pp. 186-187. C. de ARTEAGA Y FALGUERA, *La Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*. Madrid, 1944, I, p. 346.

⁵ H. PECHA, *Historia de Guadalajara y cómo la Religión de San Gerónimo en España fué fundada y restaurada por sus ciudadanos*, (manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1756), edición Guadalajara, 1977, p. 303. Para la coronación de Carlos V en Bolonia: D. GRACIÁN, *La Coronación Imperial con todas sus ceremonias traducida de latín en lengua castellana*. S. I., 1530; A. BERNARDEZ, *Enrique Cornelio Agripa. Filósofo, astrólogo y cronista de Carlos V. Traducción al castellano de la Historia de la doble coronación del emperador en Bolonia*. Madrid, 1934; P. MEXÍA, *Historia del Emperador Carlos V*. Ed. Madrid, 1945; P. de SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Ed. Madrid, 1955, 2 vols; J. de CONTRERAS (MARQUÉS de LOZOYA), *La coronación imperial de Carlos V*. Madrid, 1958; A. CHASTEL, “Les Entrées de Charles Quint en Italie”, en J. JACQUOT (coord.), *Les Fêtes de la Renaissance*. París, 1960, II, pp. 197-206; F. BOSBACH, “Zeit geschichte im Werk Girolamo Balbis: Die Kaiserkrönung Karls V. in Bologna (1530)”, en *Memores Tui*. Sassoferato, 1990, pp. 21-44; KAGAN, R. L. “Los cronistas del emperador”, en P. NAVASCUÉS PALACIO, (ed.) *Carolus V Imperator*. Barcelona, 1999, pp. 213-25; VV. AA. *La Imagen Triunfal del Emperador. La jornada de la coronación Imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del ayuntamiento de Tarazona*. Madrid, 2000.; A. KOHLER, *Carlos V (1500-1558). Una biografía*. Madrid, 2000.

⁶ Sobre Mencía de Mendoza, véanse: T. M. ROEST VAN LIMBURG, *Een spaansche Gravin van Nassau, Mencía de Mendoza, Markiezijn van Zenete (1508-1554)*. Leiden 1908; S. A. VOSTERS, “Doña Mencía de Mendoza, señora de Breda y virreina de Valencia”, en *Cuadernos de Bibliofilia*. 13 (1985), pp. 3-20; J. K. STEPPE, “Mécénat espagnol et art flamand au XVI siècle”, en *Splendeurs d’Espagne et les villes Belges, 1500-1700*, I, 1985, pp. 247-280; M. FALOMIR FAUS, “El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento”, en *Ars Longa; cuadernos de Arte*. n.º 5 (1994), pp. 121-124; J. HIDALGO HOGAYAR, “Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI”, en *La mujer en el arte español. VII Jornadas de Arte del CSIC*. Madrid, 1996, pp. 93-102; J. MARTÍ FERRANDO, “Una humanista en la corte virreinal: Mencía de Mendoza”, en *San Miguel de los Reyes: de biblioteca real a biblioteca valenciana*. Valencia, 2000, pp. 73-89; J. M. ESCOLÁ TUSET, “Mencía de Mendoza, mecenas humanista”, en *Salina: revista de lletres*. 16 (2002), pp. 63-68; J. HIDALGO HOGAYAR, “Doña Mencía de Mendoza embajadora del arte español en Breda”, en *El arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte del CSIC*. Madrid, 2003, pp. 187-192; N. GARCÍA PÉREZ, “La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza”, en *Tonos digital: revista electrónica de estudios filológicos*. N.º. 8 (2004); N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía*

- de Mendoza (1508-1554). Madrid, 2004; N. GARCÍA PÉREZ, "Emoción y memoria en la biblioteca de Mencía de Mendoza: tres figuras para una respuesta", en *Goya*. n° 313-314 (2006), pp. 227-36.
- Aunque los condes de Saldaña heredaron el mayorazgo del marquesado del Cenete, no recibieron los bienes muebles partibles de Mencía de Mendoza, que incluía un gran cúmulo de joyas, tapices, pinturas, medallas, libros y demás bienes. Muchos de esos objetos fueron coleccionados por la propia Mencía, una de las personalidades más fascinantes del universo nobiliario y cultural-humanístico de la primera mitad del siglo XVI, tanto en Castilla como en la Corona de Aragón. Otros de esos bienes procedían de los bienes del hijo del Gran Cardenal y primer portador del título del Cenete. Debido a ello, no podemos incluir en nuestro estudio ninguno de estos bienes, que nunca llegaron a incorporarse a los elencos de piezas de los Saldaña, a pesar de que el mayorazgo Cenete se sumó al del Infantado. Cfr. N. GARCÍA PÉREZ. *Arte, poder y género. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia, 2004, pp. 99-101.
- ⁷ H. PECHA, *op. cit.*, p. 303. Cfr. R. DÍAZ DEL CORRAL. "Lorenzo Vázquez y la Casa del Cardenal Pedro González de Mendoza", en *Goya*, n° 155 (1980), pp. 28-285.
- ⁸ *El recibimiento, que la Vniuersidad de Alcalá de Henares hizo a los Reyes nuestros señores, quando vinieron de Guadalajara tres dias despues de su felicissimo casamiento*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1560; A. GÓMEZ DE CASTRO, *Recebimiento que la Imperial Ciudad de Toledo hizo a la Magestad de la Reyna nuestra señora doña Ysabel, hija del Rey Henrico .II. de Francia: quando nuevamente entró en ella a celebrar las fiestas de sus felicissimas bodas, con el Rey don Philippe nuestro señor II. Deste nombre*. Toledo, Juan de Ayala, 1561; J. ALENDA Y MIRA. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España*. Madrid, 1903, vol. I; A. HUARTE Y ECHENIQUE, *Relaciones de los reinados de Carlos V y Felipe II*. Madrid, 1941, vol. II, pp. 141-160; J. SIMÓN DÍAZ, *Fuentes para la historia de Madrid y su Provincia*. Madrid, 1964, vol. I; A. ALVAR EZQUERRA, "Los recibimientos que Alcalá de Henares y Madrid tributaron a Isabel de Valois tras su boda con Felipe II", en *I Jornadas de estudios sobre la provincia de Madrid*. Madrid, 1979, pp. 693-700; F. J. PIZARRO GÓMEZ, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*. Madrid, 1999.
- ⁹ NÚÑEZ DE CASTRO (*op. cit.*, p. 186), indica que la caída y el fallecimiento se produjeron el 29 de marzo de 1566, debido a un despiste o una errata. También se refiere al acontecimiento D. GUTIÉRREZ CORONEL, *Historia genealógica de la Casa de Mendoza*. Archivo Histórico Nacional, (en adelante AHN) (Nobleza) Osuna, 3408 (1772) 3 vols. (Madrid, 1946). H. PECHA, *op. cit.*, p. 304.
- ¹⁰ C. DE ARTEAGA Y FALGUERA, *op. cit.*, I, pp. 348-349. *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Imprenta de la vda. e hijos de M. Tello, 1896.
- ¹¹ ID., *Op. cit.*, I, p. 349: señala esta autora que el testamento de nuestro personaje se encuentra en AHN. Sección Nobleza (Toledo). Osuna, Leg. 1763, doc. 19, fechado en 1599. Pero se trata de un error, pues está fechado en 1559 y el documento que cita corresponde a otro conde de Saldaña, Rodrigo de Mendoza, fallecido en 1588. El que decimos que corresponde a nuestro Diego Hurtado de Mendoza en 1559 está identificado con el mismo número de legajo y fondo del AHN (nobleza), pero correspondiente al doc. 15.
- ¹² AHN. Sección Nobleza (Toledo) –de ahora en adelante AHN. N.- Osuna, leg. 1835, doc. 1. Lamentablemente, tanto este como el documento de tasación, que además de aportar datos de valoración económica, confirma o amplía la información del inventario, están sin foliar, lo que hace tarea poco menos que imposible facilitar la comprobación de los datos. Al menos, al proceder a la exposición descriptiva de las piezas y ejemplares contenidos en estas fuentes, se ha intentado seguir el orden de aparición en el documento o documentos, que son bastante extensos.
- ¹³ AHN. N. Osuna, leg. 1835, doc. 2.
- ¹⁴ *Ibid.* Osuna, leg. 1835, doc. 3-6.
- ¹⁵ Como señala Peter BURKE (*Los avatares de El cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*. Barcelona, 1998, pp. 22-23), las grandes bibliotecas presentan el problema fundamental de saber cuántos de los libros fueron leídos o utilizados realmente por el propietario. En el caso de elencos de volúmenes más limitados y, como en este caso, más personales, podemos dar por supuesto un uso bastante probable de la mayoría de los ejemplares.
- ¹⁶ Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1526.
- ¹⁷ Sobre estos títulos véase: L. BIELER, *Historia de la literatura romana*. Madrid, 1992 (Berlín, 1965).
- ¹⁸ Véanse las obras de J. M. NÚÑEZ GONZÁLEZ, "Ciceronianismo y latín renacentista", en *Minerva. Revista de filología clásica*. n° 5 (1991), pp. 229-258; *El ciceronianismo en España*. Valladolid, 1993. También, el apartado dedicado al ciceronianismo en VV. AA. *La cultura española en la Edad Moderna*. Madrid, 2004, p. 16 y ss.
- ¹⁹ Salamanca, s. n., 1481.
- ²⁰ Editado en Lyon, Seb. Gryphum, 1552.
- ²¹ Basilea, 1522. El ejemplar que poseía nuestro personaje, debía ser alguna edición posterior a la de 1522, aunque no lo podemos asegurar. El *Opus de Conscribendis epistolis* tuvo una gran importancia a lo largo del siglo XVI, especialmente en su primera mitad. Fue un tratado de cómo escribir epístolas que llegó a usarse como libro de texto en los colegios de jesuitas y en algunas universidades hispánicas. A pesar de que muchas de las obras de Erasmo fueron prohibidas por la inquisición, esta, junto a las de retórica y oratoria, aparece en los catálogos de libros permitidos (1550 y 1558). Cfr. J. TRUEBA LAWAND, *El arte epistolar en el Renacimiento español*. Madrid, 1997, pp. 59-61.
- ²² Quizás la edición de Amberes, Rubro Castro, 1540, o puede que la de 1531. Se trata de un tratado dentro del "género" del *ars moriendi*. El libro fue muy usado por el emperador Carlos en sus últimos años. Cfr. J. SAN JOSÉ VERA, "Las paráfrasis bíblicas de Fray Luis de León. Poética, retórica y hermenéutica", en *Via Spiritus*. 13 (2006), pp. 19-24, especialmente p. 23.
- ²³ Roma, Antonio Bladio, 1548.
- ²⁴ D. de VILLALOBOS, *Concordia Evangelistarum*. Valladolid, Sebastián Martínez, 1555.
- ²⁵ J. BOEMUS, *Omnium gentium mores, leges et ritus, ex multis clarissimis reru scriptoribus*. Amberes, Joan Steelsii, 1542. Boemus, Bohemus o Bohemo fue un humanista de erudición libresca que informa sobre todo de los pueblos antiguos, más que de los modernos, de cada continente y territorio. Su tratado se encuentra entre las obras misceláneas orientadas al conocimiento enciclopédico de la humanidad, muy apreciadas en la época. El humanista hispano Tábara, catedrático de humanidades en Cádiz, tradujo entre 1550 y 1555, junto a otras dos obras generalistas de este tipo como *De inventoribus* de Polidoro Virgilio o el *Chronicon* de Carión, el *Libro de las costumbres de todas las gentes* de Bohemus, que es un "verdadero esbozo de una geografía humana", a decir de Bataillon. De hecho, junto otros, este sería uno de los "libros de verdad" que el erasmismo hispano opuso a las fantasías y evocaciones de los libros de caballerías (como otros que luego nos aparecerán, como la *Historia de las Indias* de Oviedo). Cfr. M. BATAILLON, *Erasmo y España*. ed. Madrid, 1983, pp. 638, 640-42.
- ²⁶ N. CLENARD, *Meditationes graecanae in artem grammaticam: in eorum gratiam qui viva praeceptoris voce destituuntur, et literas Graecas suo ipsi ductu discere coguntur*. Amberes, C. Plantin, 1531.
- ²⁷ Estrasburgo, Johannes Grieninger, 1525. Natural de Nuremberg, Ulstadus enseñó medicina en Friburgo a principios del siglo XVI. Su tratado, que versa fundamentalmente sobre alquimia, ofrece multitud de procedimiento para destilar agua y para producir "oro potable", elixir que mejoraría la salud y la vida.

- ²⁷ Sevilla, 1499. Cfr. A. M. MEDINA GUERRA, *Las ediciones del Vocabularium seu Lexicon ecclesiasticum de Rodrigo Fernández de Santaella y Diego Jiménez Arias (1499-1798)*. Málaga, 1998.
- ²⁸ Sobre la fundación del Colegio de Santa Cruz, véanse, entre otras publicaciones: L. CERVERA VERA, *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid, 1982; S. ANDRÉS ORDAX y J. RIVERA, (coords.) *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Valladolid, 1991.
- ²⁹ Seguramente la edición de Zamora, Agustín de Paz y Juan Picardo, de 1541, titulada significativamente (en el inventario consta como “las quatro pts enteras de la coronica despaña”) *Las quatro partes enteras de la Cronica de España que mando componer el Serenissimo rey don Alonso llamado el sabio. Vista y enmendada mucha parte de su impresion por el maestro Florian Docampo: cronista del emperador rey nuestro señor*.
- ³⁰ Quizás F. SÁNCHEZ DE VALLADOLID, *Chronica del muy esclarecido Principe e rey don Alfonso el Onzeno deste nombre de los reyes que reynaron en Castilla y Leon*. Valladolid, Pedro de Espinosa y Antonia de Zamora, en casa de Sebastián Martínez, 1551.
- ³¹ D. RODRÍGUEZ DE ALMELLA, *Valerio de las hystorias escolasticas de la sagrada escritura y de los hechos despaña con las batallas campales*. Sevilla, Dominico d’Robertis, 1542.
- ³² G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO y VALDÉS, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*. Sevilla, 1535. Fernández de Oviedo, según Bataillon, “fue tocado visiblemente por el erasmismo”, y en su misma historia de las Indias, se hace eco de su afición por Erasmo y por el rechazo a los libros de caballerías, señalando el autor francés que “¿no es muy significativo encontrar una vez más, asociado a tendencias erasmizantes, un ideal literario de verdad y de razón?”. Cfr. M. BATAILLÓN, *Op. cit.*, p. 642.
- ³³ A. VENERO, *Enchiridion de los tiempos*. Burgos, Juan de Junta, 1529.
- ³⁴ J. SEDEÑO, *Summa de varones ilustres: recopilada por Johan Sedeño, vecino de la villa de Arévalo*. Medina del Campo, Diego Fernández de Córdova, 1551.
- ³⁵ P. MEXÍA, *Historia imperial y Cesarea. En la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los Cesares Emperadores de Roma desde Julio Cesar hasta el Emperador Maximiliano*. Sevilla, Juan de León, 1545. Véase E. J. SCHUSTER, “Pedro de Mexía and Spanish Golden Age Historiography”, en *Renaissance News*. Vol. 13, n.º 1 (1960), pp. 3-6. La obra de Mexía, inspirada en Suetonio y en la Historia Augusta, ataca de nuevo los libros de caballerías “por sus atentados contra la moral y contra la verdad”. Cfr. M. BATAILLÓN, *op. cit.*, p. 624. De nuevo nos encontramos con un autor dentro del círculo de los erasmistas.
- ³⁶ “otro libro q se dize valerio maximo en Romance”, por lo que bien pudiera tratarse de *Valerio maximo de las historias romanas et carthaginenses et d’otras muchas naciones et reinos...* Sevilla, Juan Varella de Salamanca, 1514. Sobre las traducciones de ese escritor romano, véase G. AVENOZA VERA, “Traducciones y traductores. El libro de Valerio Máximo en romance”, en M. BREA, y F. FERNÁNDEZ REI, (coords.), *Homenaje ó profesor Constantino García*. Santiago de Compostela, 1991, II, pp. 221-229.
- ³⁷ G. F. CAPELLA, *Historia de las cosas que han pasado en Italia desde el año MDXXI de nuestra redemption hasta el año XXX, sobre la restitution del duque Francisco Sforzia en el ducado de Milan: en la qual se recuentan las grandes victorias del emperador don Carlos nuestro señor desde el principio de su imperio hasta su sacra coronacion: [...] Traduziola de latin en castellano el maestro Bernardo Perez, canonigo de Gandia...* Valencia, s. i. (Francisco Díaz Romano), 1536. Véanse: C. MORODER y C. VALERO GARCÉS, “Notes sobre la traducció de la “Historia de las cosas que han pasado en Italia” de Galeazzo Flavio Capella per l’erasmista Bernardo Pérez de Chinchón (Valencia, 1536)”, en *Afers: fulls de recerca i pensament*. Vol. 3, 5-6 (1987), pp. 125-181; F. PONS FUSTER, “Nuevas aportaciones biográficas sobre el maestro Bernardo Pérez de Chinchón”, en *Escriptos del Vedat*. N.º 33 (2003), pp. 329-367. El maestro Pérez de Chinchón fue uno de los mayores difusores de Erasmo en España, y en la traducción de la obra de Capella deja ver su apoyo a Valdés y otros en relación con la política italiana de Carlos V y el saco de Roma. No debe ser casualidad que entre las obras de nuestro conde-marqués encontremos varios erasmistas o erasmizantes importantes. Cfr. BATAILLÓN, *op. cit.*, pp. 284-285.
- ³⁸ Podría tratarse de P. GIOVIO, *Libro de la vida y chronica de Gonçalo Hernandes de Cordoba, llamado por sobrenombre el Gran Capitan ... ahora nuevamente traduzida en Romanze castellano por Pedro Blas Torrellas*. Amberes, Gerardo Spelmanno, 1555. Quizás, a pesar del título y la fecha de publicación, dado que está dedicado a un Diego Hurtado de Mendoza, se trate de la obra anónima *Coronica llamada las dos Conquistas del Reyno de Napoles, donde se cuentan las altas y heroicas virtudes del serenissimo principe Rey don Alonso de Aragon con los hechos y hazañas maravillosas que en paz y en guerra hizo el gran Capitan Gonçalo Hernandez de Aguilar y de Cordoba...* Zaragoza, Miguel Capila, 1559. Véase R. ARCE JIMÉNEZ, y L. BELMONTE SÁNCHEZ, *El Gran Capitán: Repertorio bibliográfico*. Montilla, Ayuntamiento, 2000.
- ³⁹ P. SÁNCHEZ CIRUELO, *Reprobación de supersticiones y hechicerías*. Alcalá de Henares, primera edición posiblemente de 1530 y numerosas a lo largo del siglo XVI en distintos lugares. Con edición moderna, Madrid, 1952. Véase R. RODRÍGUEZ VIDAL, *Pedro Ciruelo, darocense. un intelectual ejemplar*. Zaragoza, 1981; J. M. AYALA MARTÍNEZ, “El maestro darocense Pedro Sánchez Ciruelo”, en *Aragón en la Edad Media*. N.º 10-11 (1993), pp. 85-100; V. MATEO RIPOLL, “Sobre una edición ignota de la reprobación de supersticiones del maestro Ciruelo”, en *DYNAMIS. Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*. N.º 22 (2002), pp. 437-459.
- El maestro Ciruelo, formó parte de los maestros complutenses que acudieron a la conferencia de Valladolid de 1527 para examinar a Erasmo, junto a Carranza de Miranda, Pedro de Lerma, Carrasco, Zuria y Matatigui. Sin embargo, al contrario que sus colegas, fue contrario a la ortodoxia del holandés.
- ⁴⁰ El inventario sólo dice que era otro libro en romance “yntitulado tesoro de mysericordia”, que debe corresponder a G. de TORO, *Tesoro de misericordia divina y humana*. Salamanca, Juan de Junta, 1536.
- ⁴¹ El hecho de que la obra de Juan de Vergara, en su edición de Toledo, 1552, fuese en octavo, acerca más la identificación, pues en el inventario del conde de Saldaña y marqués del Cenete se describe así “otro libro pequeño en romance yntitulado tratado de las ocho quistiones (sic) del templo con tablas naranjadas”. Además, la obra se titula al completo *Tratado de las ocho quistiones del Templo propuestas por el Ilmo. Señor Duque del Infantazgo*, haciendo referencia a la carta del IV duque, el padre de nuestro Diego, titulada *Tratado de las ocho quistiones del templo de Salomón* (1552), que envió a Vergara y que motivó la redacción del tratado.
- ⁴² M. de AZPILCUETA (el doctor navarro), *Manual de confesores y penitentes*. Coimbra, 1553.
- ⁴³ A. de MADRIGAL, *Arte para servir a Dios compuesta por fray Alonso de Madrigal, de la Orden de San Francisco*. Valencia, Antón Sanabuga, 1555.
- ⁴⁴ Quizás se trate de la obra del franciscano Antonio de ARANDA *Loores del dignissimo lugar del Calvario*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1551, lo cual se apoya en lo que se indica a continuación. Véase J. MARTÍN ABAD, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. Madrid, 1991, II, 389, p. 567, n.º 389.
- ⁴⁵ A. de ARANDA, *Loores de la Virgen nuestra Señora, madre de nuestro redemptor Jesus, sobre la exposicion de las siete palabras, que esta virgen habla*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1552. Dedicatoria a Diego de Guevara, hijo de Felipe de Guevara y, especialmente, a María de Mendoza, condesa de Saldaña. Véase J. MARTÍN ABAD, *op. cit.*, II, p. 595, n.º 420.

- ⁴⁶ Valladolid, 1539 o posterior, no más allá de 1555 aproximadamente. Otra obra de mismo título y accesible a nuestro D. Diego es: F. ORTIZ (O. F.), *Epístolas familiares*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1552. Cfr. J. MARTÍN ABAD, *op. cit.*, II, p. 598, nº. 425.
- ⁴⁷ J. C. CALVETE DE ESTELLA, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelipe, hijo del Emperador don Carlos Quinto Máximo...* Amberes, Martín Nuncio, 1552.
- ⁴⁸ Se trataría de su primera edición, realizada en Sevilla en 1521. El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, datado en 1519. Otras ediciones son de 1606 y 1608.
- ⁴⁹ Sin duda alguna se trata de la obra de L. BARTHEMA, *Itinerario del venerable varón Micer Luis Patricio Romano: en el qual quenta mucha parte de la Etiopia, Egipto y entrambas Arabias, Siria y la India*. Traducido por Cristóbal de Arcos, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520. En el inventario sólo se señala que se titulaba la obra “ytinerario del venerable miçer luys”.
- ⁵⁰ J. VILLUGA, *Repertorio de los caminos de España*. Medina del Campo, Pedro de Castro impresor, a costa de Juan de Espinosa, librero, 1546.
- ⁵¹ P. de ALCOCER, *Hystoria o Descripcion de la imperial cibdad de Toledo, adonde se tocan y refieren muchas antigüedades y cosas notables de la Historia general de España*. Toledo, Juan Ferrer, 1554. Véase J. A. GARCÍA LUJÁN, “Historiografía de la Iglesia de Toledo en los siglos XVI a XIX”, en *En la España Medieval*. nº 2 (1982), pp. 367-378.
- ⁵² P. NÚÑEZ DE AVENDAÑO, *Aviso de çaçadores y de çaçã*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1543. Véase FRADEJAS RUEDA, J. M. *Biblioteca cinegética hispánica*. Valencia-Londres, 1991.
- ⁵³ Debe ser el de L. de MILÁN, *Libro de motes de damas y caballeros, intitulado el juego de mandar, compuesto por don Luis de Milan, dirigido a las damas*. Valencia, Francisco Díaz Romano, 1535.
- ⁵⁴ A. AGUSTÍN, *Diálogos de las armas y linages de la nobleza de España*. Obra, como decimos, que corrió manuscrita y que sólo sería publicada, ya en el siglo XVIII por Mayans y Siscar (Madrid, Juan de Zúñiga, 1734).
- ⁵⁵ B. CASTIGLIONE, *Los quatro libros del Cortesano. Compuestos en italiano por el conde Balthasar castellon y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscan*. Barcelona, Montpezat, 1534. Véase P. BURKE, *op. cit.*
- ⁵⁶ J. HURTADO DE MENDOZA, *Buen plazer trobado en treze discantes...* Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1550.
- ⁵⁷ Seguramente, y ya que el inventario que estamos manejando señala que el libro iba con “su glosa”, se trataría de una edición glosada por el humanista Hernán Núñez “el comendador griego”, que bien pudiera ser la de Sevilla, Johannes Peguizar de Nuremberga, 1499; la de Granada, de Juan Varela de Salamanca, 1505; o las de Zaragoza, George Coci, 1506, 1509 y 1515.
- ⁵⁸ Quizás se trate del *Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano sacados en castellano*. Traducción de Antonio de Obregón, impreso en Logroño por Arnao Guillén de Brocar, 1512. Puede tratarse de alguna de las reediciones de esta traducción, puede que algunas de las sevillanas (Juan Varela), de 1526 y 1532, o la de Valladolid, Juan de Villalquarán, 1542.
- ⁵⁹ Indudablemente se trata del S. SERLIO, *Tercero y Quarto libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes: en los cuales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios con los exemplos de las antigüedades, agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano, por Francisco de Villalpando Architecto...* Toledo, Juan de Ayala, 1552. Hemos de señalar que en la entrada del inventario se indica que se trataba de “otro libro en Romance terçero y qualto (sic) de arquytutura de Sabastian Serlio genoves”.
- ⁶⁰ entre la obra del doctor Andrés Laguna consta la traducción de *Pedazio Dioscórides Anarzabeo. Acerca de la naturaleza medicinal y de los venenos mortíferos*. Amberes, Juan Latio, 1555. sin embargo, en el inventario se dice que el libro en romance estaba titulado “pedaço dia de todas las naturalezas de las yerbas traduzido por el doctor laguna”, lo que lleva inmediatamente a pensar en Juan de Jarava y su *Historia de las yeruas, y plantas, sacada de Dioscoride Anarzabeo y otros insignes autores, con los nombres Griegos, Latinos y españoles*. Amberes, herederos de Arnoldo Byreman, 1557. El libro tenía una encuadernación excepcional, no la habitual de pergamino o tablas, sino “con manezuelas y cantoneras y escudos de plata guarnecido en tablas cubierto de terçopelo Vde”, lo que nos hablaría seguramente de una especial consideración hacia el ejemplar. Véase C. BARANDA, “Los lectores del Dioscórides: estrategias discursivas del Doctor Laguna”, en *Criticón*. 58 (1993), pp. 17-24.
- ⁶¹ Es de señalar que M. T. FERNÁNDEZ MADRID (*El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*. Guadalajara, 1991, p. 266), seguramente debido a los numerosos casos de homonimia entre los Mendoza, y siguiendo a M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES (*El coleccionismo en España*. Madrid, 1985, p. 141), que se refieren a otra persona, cometió el error de atribuir la colección de bustos de emperadores romanos, camafeos y medallas clasificadas en cajas, de un Diego Hurtado de Mendoza residente en Madrid, a nuestro conde de Saldaña.
- ⁶² Se trataba de dos lienzos con las batallas de San Quintín y “el castellet” o Châtelet, de la misma campaña de Felipe II en el norte de Francia. La toma de Châtelet se produjo el 6 de septiembre de 1557, siendo dirigida por el conde de Aremberg. Resulta sorprendente que el conde de Saldaña y marqués del Cenete contara con dos lienzos de ambos acontecimientos bélicos contemporáneos en fecha tan cercana a que éstos se produjesen, sobre todo teniendo en cuenta que los inventarios *post mortem* de nuestro personaje son de 1560, por lo que las pinturas habrían llegado a su poder en un plazo breve de tres años. Lógicamente, serían obra de algún pintor especialista con relaciones con la corte. Antonio de las Viñas (Van Wyngaerde) es un nombre a tener en cuenta. Años después, Fabrizio Castello pintaría ambos episodios como parte de las series de acontecimientos bélicos de la sala de batallas de El Escorial. Véase ahora A. BUSTAMANTE GARCÍA, “Espejo de hazañas: la historia en el Escorial de Felipe II”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. IV, 7 (1991), pp. 197-206. En 1558, el duque de Medina Sidonia en 1558 contaba con hasta tres pinturas de las operaciones bélicas desarrolladas en San Quintín Cfr. A. URQUÍZAR HERRERA, *op. cit.*, p. 198.
- ⁶³ A pesar de ello, debemos destacar la importancia de los mapas como decoración o complemento escenográfico mural, y los ciclos cartográficos, que llegaron a ser pictóricos. Cfr. J. SCHULZ, “Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance”, en D. WOODWARD, *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Chicago-Londres, 1987, pp. 97-122.
- ⁶⁴ Véanse J. PORTÚS PÉREZ, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*. Madrid, 1998; K. CLARK, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid, 1984.
- ⁶⁵ Cfr. M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, p. 167. Este clásico de la historiografía hace cumplida alusión a los cuadros de mitología de Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y marqués del Cenete, pero señalando que, en general, las pinturas de nuestro personaje eran “de tema fundamentalmente mitológico”, aserto que matizamos en estas páginas.
- ⁶⁶ En 1560 Ana de Mendoza y de la Cerda, la famosa princesa de Éboli, aún era bastante joven, pues había nacido en 1540. Sin embargo, ya podía titularse como tal, al haber contraído matrimonio con el príncipe de Éboli Ruy Gómez de Silva en 1557, tras capitulaciones matrimoniales algunos años antes.
- ⁶⁷ Basado en la obra de Cristina de Pisan *La Ciudad de las Damas* es un típico producto del mundo bajomedieval de galanterías y caballeresco. Fue escrito en 1405, aunque con un tema poco convencional, la defensa de las mujeres frente a quienes argumentaban su carácter no moral como género, su malicia intrínseca y otras lindezas características. Resulta muy interesante la galería de mujeres que desde la Antigüedad habían sobresalido en ingenio, arte, virtud y demás méritos y virtudes, parangonándolas con las de los hombres. Véase, sobre las tapicerías con esta representación:

- BELL, S. G. *The Lost Tapestries of the City of Ladies. Christine de Pizan's Renaissance Legacy*. Berkeley-Los ángeles, 2004. Sobre la obra literaria y su relación con el arte M. E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, El conocimiento del pasado a través del 'Libro de la Ciudad de las Damas' de Christine de Pizan", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte(UAM)* vol. XIX (2007), pp. 35-50. Esta tapicería sería la que la consorte de nuestro Diego hizo adquirir en la feria de Medina del Campo en 1534, de la que nos habla J. HIDALGO OGAYAR: "Doña María de Mendoza, ejemplo de pervivencia del coleccionismo medieval en el siglo XVI", en Congreso Internacional Imagen y apariencia. Murcia, Universidad, 2008 (<http://um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/1351/1331>).
- ⁶⁸ Junto con el rey Arturo, Alejandro se convertirá, en la Baja Edad Media, en el sustituto de Carlomagno y los suyos en las gestas caballerescas. Véase J. LE GOFF, *La Baja Edad Media*. Madrid, 1975, p. 169. No en vano, las obras atribuidas a Alexandre de Bernay *Roman de Alexandre* y a Juan Lorenzo *Libro de Alexandre*, entre otras, señalan la gran afición que este personaje, cuyos hechos y aventuras se llenaron de fantasías e invenciones, despertó en el mundo caballeresco bajomedieval. Véase también J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*. Madrid, 1973.
- ⁶⁹ El ana era unidad de medida de paños, especialmente de tapices, que rondaba los 700 cm. Obviamente, la medida cambiaba según lugares.
- ⁷⁰ Cfr. M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, p. 156. J. PORTÚS PÉREZ, *op. cit.*
- ⁷¹ Hay que tener en cuenta no sólo que los marqueses del Cenete, desde el primer titular, incluían en su mayorazgo territorios valencianos en Ayora y Alberique, sino también que su vinculación a la capital levantina se amplía a la participación de Rodrigo de Vivar y Mendoza en el gobierno de la ciudad siendo su hermano virrey, con destacada actuación durante las germanías, así como que el primer marqués del Cenete y su esposa se enteraron en el convento de Santo Domingo de Valencia. Más vinculación aún tuvo Mencía de Mendoza, duquesa de Calabria y virreina de Valencia por su último matrimonio. Véase F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La biblioteca del marqués del Cenete, iniciada por el Cardenal Mendoza (1470-1523)*. Madrid, 1942; H. NADER, *Los Mendoza y el Renacimiento Español*. Guadalajara, 1986; M. GÓMEZ LORENTE, *El marquesado del Cenete (1490-1523)*. Granada, 1990; M. FALOMIR FAUS, "Sobre el marqués del Cenete y la participación valenciana en el castillo de La Calahorra", en *A.E.A.* Tomo LXIII, nº 25 (1990), pp. 263-270; M. T. FERNÁNDEZ MADRID y M. GÓMEZ LORENTE "Los bienes del Marqués del Cenete en la provincia de Guadalajara", en *Wad-al-Hayara*. 19 (1992), pp. 231-240. Sobre Mencía de Mendoza, *vid. supra*, nota.
- ⁷² Seguramente con motivo del fallecimiento de la marquesa del Cenete en 1554, el año siguiente se hizo inventario de las armas del palacio fortaleza de La Calahorra, en el reino de Granada. A pesar de su interés, dichas armas habrían formado parte de las posesiones y adquisiciones de los anteriores marqueses, sobre todo con uso puramente militar, por lo que no podemos relacionarlos directamente con las que pertenecieron, en tanto que armas personales y adquiridas por él, a nuestro personaje. Cfr. M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, p. 167.
- ⁷³ M. T. FERNÁNDEZ MADRID (*op. cit.*, p. 266) se confundió al pensar que nuestro Diego Hurtado de Mendoza fue el destinatario de un grupo de piezas con las medallas, camafeos y otras alhajas pertenecientes a la marquesa del Cenete Mencía de Mendoza a su fallecimiento, lo cual no es extraño, teniendo en cuenta la homonimia del beneficiario y la condición de cuñado de su heredero en el título. Pero tal elenco de piezas se destinó a otra persona, según manda del testamento que otorgó en 1535. Fué a parar ese elenco de piezas a Diego de Mendoza, hijo del Dr. D. Diego Hurtado de Mendoza. El inventario de tales piezas, en Biblioteca Nacional (Madrid) RES/227/107. Véase A. PAZ Y MELIÁ, "Medallas y piedras grabadas que la marquesa del Cenete legó en su último testamento á D. Diego Hurtado de Mendoza", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII (1902), pp. 310-319.
- ⁷⁴ Véase A. URQUÍZAR HERRERA, *op. cit.*, p. 54 y ss. Sobre el coleccionismo de medallas: R. LÓPEZ TORRIJOS, "Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español", en *La visión del mundo clásico en el arte español. Actas de las VI Jornadas de Historia del Arte de CSIC*. Madrid, 1993, pp. 93-104. J. GIMENO, "El arte de la medalla en España", en M. JONES, *El arte de la medalla*. Madrid, 1988, p. 315 y ss.
- ⁷⁵ Cfr. M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, p. 49 y 129, y ss. M. P. AGUILÓ ALONSO, "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII", en *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, 1990, pp. 107-149. A.A. SHELTON, "Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World", en J. ELSNER, y R. CARDINAL, (eds.) *The Cultures of Collecting*. Cambridge (Mass.), 1994, pp. 177-203.
- ⁷⁶ M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, p. 52.
- ⁷⁷ *Op. cit.*, p. 167.
- ⁷⁸ No creo que el hecho de que fuera un noble titulado en pleno ejercicio de su título le quite mucha relevancia al ejemplar comparativo. Nuestro Diego Hurtado de Mendoza aún era simplemente un heredero al fallecer, pero completaba esta condición con un título importante añadido.
- ⁷⁹ Inventario publicado por A. URQUÍZAR HERRERA, *op. cit.*, p. 175 y ss.
- ⁸⁰ Cfr. M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, p. 170. Véase R. SÁNCHEZ SAUS, "De armerías, apellidos y estructuras de linaje", en *La España Medieval*. 17 (1994), pp. 9-16; F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "Las armerías medievales y modernas ¿Recuerdo del pasado?", en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*. 50 (1995), pp. 83-104.
- ⁸¹ M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, p. 156.

De las guerras con Francia. Italia y San Quintín (I)*

Agustín Bustamante García
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2008
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 47-68
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Las guerras entre Enrique II de Francia y Carlos V y Felipe II tuvieron gran repercusión gráfica; los episodios italianos de Parma, Siena y Nápoles forman parte de los grandes conjuntos pictóricos y escultóricos del siglo XVI, obras de artistas renombrados como Giorgio Vasari o el flamenco Giovanni Stradano. Los grabados divulgaron los acontecimientos más destacados casi al unísono en que ocurrieron, como es el caso del cerco de Mirandola, las defensas de Roma representadas por Lafreri, Nettuno, Ostia, Vicovaro y Civitella del Tronto. Los acontecimientos se representan como corografías en las que suceden los episodios bélicos. Son reproducciones fieles de los hechos militares, auténticas crónicas gráficas muy valoradas por los contemporáneos, algunas de las cuales se reproducirán muchas veces después de los hechos.

PALABRAS CLAVES

Enrique II Valois. Carlos V. Felipe II. Papa Paulo IV. Piero Strozzi. Duque de Guise. Duque de Alba.

ABSTRACT

Wars between Henry 2nd of France and Charles V and Philip 2nd had great graphic repercussion; Italian episodes of Parma, Siena and Naples are part of the big pictorial sets and escultóricos of the sixteenth Century, renowned artists' works as Giorgio Vasari or the flemish Giovanni Stradano. Engravings spread the most outstanding events almost at the same time in which happened, as is the case of the fence of Mirandola, defenses of Rome represented by Lafreri, Nettuno, Ostia, Vicovaro and Civitella of the Tronto. Events are represented as corografías in which happen episodes warlike. They are reproductions believers of military facts, authentic graphic chronicles very considered by contemporaries, some which many times will be reproduced after facts.

KEY WORDS

Enrique II Valois. Carlos V. Felipe II. Pope Paulo IV. Piero Strozzi. Duc of Guise. Duc of Alba.

En 1495 Antonio de Fonseca, embajador español ante Carlos VIII, rompía los tratados suscritos a causa de la invasión del reino de Nápoles, y declaraba la guerra al rey francés. Comenzaba así un largo y sangriento periodo de conflictos, que con leves interrupciones, enfrentará a ambas naciones durante más de medio siglo, concluyéndose con la paz de Cateau-Cambrésis, firmada por Enrique II y Felipe II, el 3 de abril de 1559.

Aquellos acontecimientos se recogieron en múltiples historias, crónicas, relaciones y otros tipos de escritos, aparte de reflejarse en la documentación diplomática y las partidas económicas que costaban aquellas empresas. A veces, algunos de aquellos acontecimientos se plasmaron gráficamente, en tapices, pinturas y grabados, si bien son escasos en comparación con los otros testimonios.

La última fase de esa larga pugna la protagonizó Enrique II Valois, hijo de Francisco I y sucesor suyo en el trono de Francia desde 1547. En esas fechas el poder del gran enemigo Carlos V parecía incontestable, tras haber derrotado, primero a Francia y seguidamente a los protestantes alemanes de la Liga de Schmalkalden. Enrique II, no sólo se fue preparando para la guerra disponiendo nuevos aprestos militares, sino que supo aprovechar magistralmente, tanto los descontentos que provocaba la política carolina, especialmente en Italia, como los descomunales errores del Emperador, que con su ambición irrefrenable, acabó enfrentándose a su hermano Fernando, Rey de Romanos, malquistándose con todos los alemanes, y depositando su confianza en Mauricio de Sajonia, que le traicionó; además el Rey Cristianísimo empezó a usar contundentemente la propaganda, fundamentalmente escrita, a favor de su causa y en contra de su enemigo.

El primer episodio que reavivó el fuego del enfrentamiento franco-imperial fue la guerra de Parma¹. Ottavio Farnese y su hermano Horacio se aliaron con Enrique II, enfrentándose al Emperador y al Papa Julio III. Un ejército francés, gobernado por Paul de la Barthe de Thermes ocupa Parma, y el florentino Piero Strozzi, “uno de los desterrados de Florencia”, y de los más arrojados generales de Enrique II, con cuatrocientos hombres ocupa Mirandola. De este modo, en julio de 1551 comienza la guerra en Italia. Ferrante Gonzaga, Gobernador de Milán, cerca Parma; otro ejército de cuatro mil hombres, gobernado por el sobrino del Papa Giovanni Battista del Monte, asedia Mirandola. Comienza una guerra de cercos y golpes de mano sangrienta y carísima.

En esta guerra, no sólo se da la clásica descripción de los acontecimientos, ya sea a través de cartas, dietarios y relaciones, como la de Tomasino Lancellotto, sino que empiezan a aparecer los testimonios gráficos, fundamentalmente grabados, prácticamente contemporáneos a los hechos. La imagen entra a formar parte de los acontecimientos. De este modo, las vistas de ciudades y de territorios están estrechamente unidas a hechos de guerra, como ya señalara Tooley en 1939, y posteriormente Pognon². No todos los grabados hechos son de calidad y precisos, más bien es lo contrario, como ocurre a una xilografía alemana del cerco de Parma, aunque la calcografía que recoge Ballino en 1569 sobre el mismo asunto es de mejor calidad³. Por el contrario, otros grabados son de notable factura y, sobre todo, procuran mostrar la mecánica de los acontecimientos, definiendo el espacio, la acción y su proceso. Estos segundos grabados suelen ser calcográficos e italianos, y solían formar parte de colecciones de personas de importancia, como es el caso del álbum que perteneció al Marqués de Astorga, y que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de París⁴, o a los impresionantes conjuntos gráficos de la Biblioteca

del Palacio Real de Madrid, que formaron parte de la riquísima biblioteca del Conde de Gondomar, los cuales, a su vez, parecen provenir de la extraordinaria biblioteca del Cardenal Granvela (Granvelle).

El asedio de Mirandola fue todo un episodio de guerra de cercos. La pequeña ciudad era una de las pocas sólidamente fortificada con bastiones y un buen foso, es decir, equipada para la guerra moderna con artillería y zapa de minas. Y demostró que así era. El ejército del Papa Julio III, reforzado con tropas imperiales, cercó la ciudad con cinco fuertes. Precisamente es el cerco de la ciudad lo que se refleja en un anónimo grabado italiano sin fecha, ni firma, realizado con una plancha calcográfica⁵, pero la descoordinación entre los generales y las escasas dotes de Giovanni Battista del Monte, llevaron la empresa al fracaso y a que el sobrino del Papa muriese en el empeño por imprudencia (Fig. 1).

La importancia que se dio al nuevo sistema de cerco y de defensa, así como a las acciones de escaramuza, elevaron al máximo el prestigio de Piero Strozzi. Todo ello es visible en el grabado. Los fuertes sitiadores se complementan con las formaciones cerradas de infantería y caballería, pero no parece abundar mucho la artillería. Por el contrario Mirandola está bien abastecida de cañones, que disparan ininterrumpidamente desde los baluartes y las cortinas, a la vez que todo el recinto murado está cubierto de defensores. Hacia el fuerte de San Martín se produce una escaramuza de infantería. El grabado muestra claramente el valor de los mirandoleses frente a sus sitiadores, lo que lo enmarca dentro de la línea filofrancesa⁶. Ello no impide señalar la precisión del marco geográfico, la exactitud en la representación de las defensas y las acciones de los contrarios, con la construcción de los fuertes y la manera de disponer las tropas. Es esta idea de reflejar la guerra, así como el interés que causó el cerco, lo que se recoge en otro grabado posterior sin firmar⁷, hecho en Venecia y fechado en 1567, en el que se muestra una vista de Mirandola diferente a la del asedio, ya que está girada respecto a él noventa grados según las agujas del reloj, con sus defensas y como estaban los cinco fuertes (Fig. 2). Es un testimonio histórico, pero, sobre todo, una plasmación de ciencia militar, un testigo gráfico de como se había empezado la nueva manera de cercos y defensas de ciudades, y, a la vez, poder estudiarla gracias al grabado. Este grabado calcográfico lo reproducirá en 1569 Ballino en su obra sobre las ciudades⁸.

Al estallar la guerra de Parma, la alianza del Papa Julio III y el Emperador Carlos V parecía augurar una rápida solución militar al conflicto, por supuesto, a favor de los aliados. Pero Enrique II desencadenó una ofensiva en el Piemonte (Piamonte según los españoles) y en la frontera de Lombardía con un ejército francés mandado por Charles de Cossé, Conde de Brissac y Mariscal de

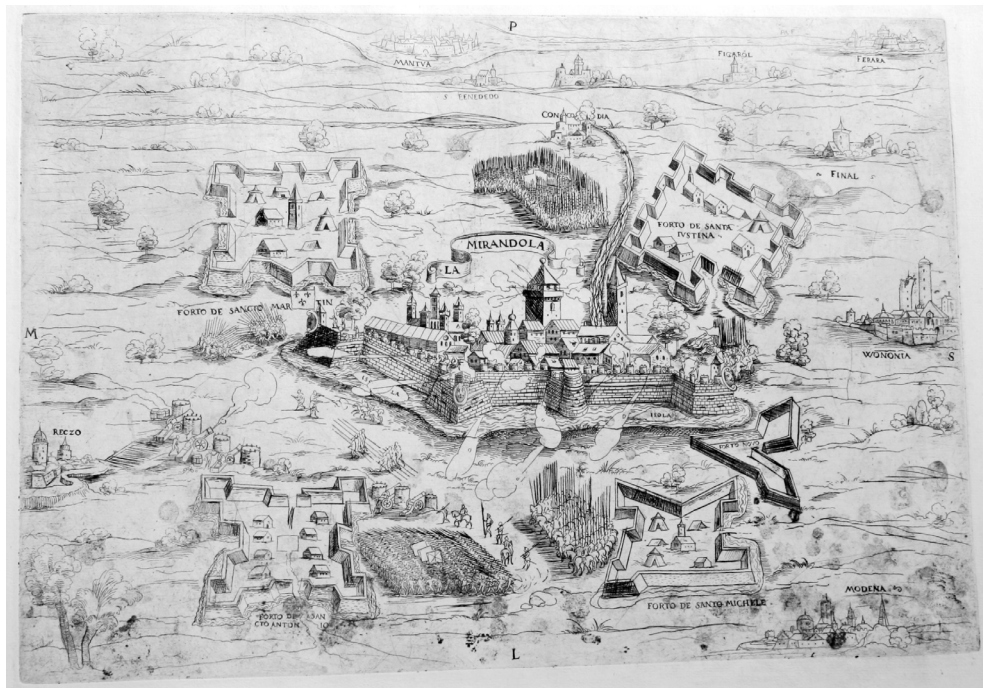


Fig. 1. Ataque a Mirándola.

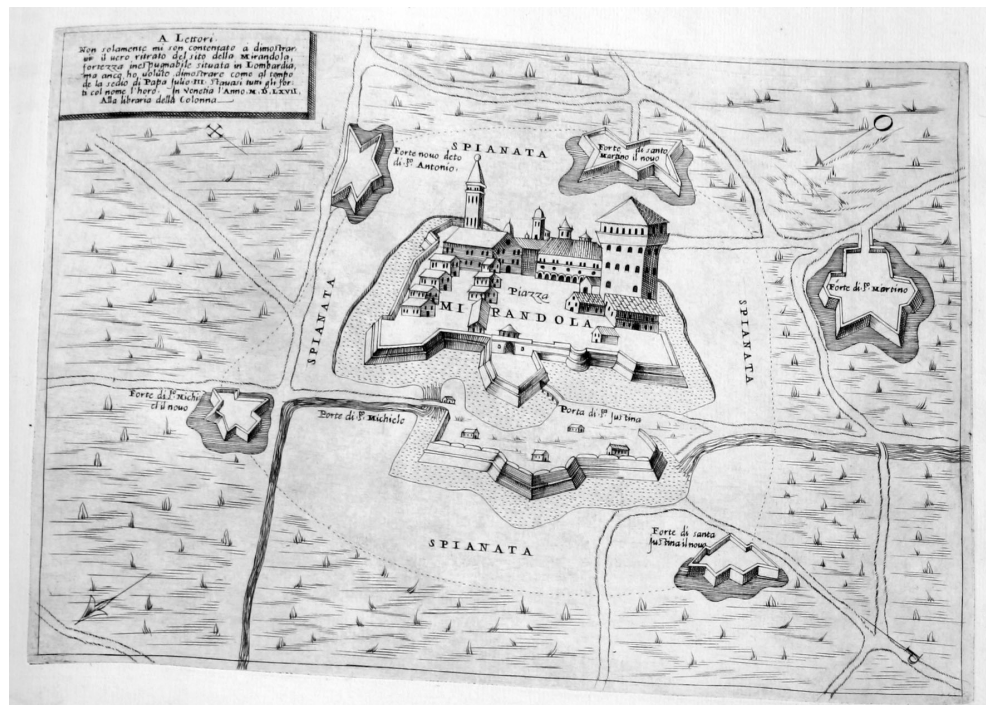


Fig. 2. Cerco de Mirándola.

Francia, posiblemente el mejor general de aquella nación. La apertura del frente en el norte forzó a Ferrante Gonzaga a retirar fuerzas y él mismo tuvo que ir a defender los confines del estado que gobernaba. El Papa fue incapaz de mantener la guerra; arruinado y con muy poca fortuna en los hechos militares, firmó la paz en 1552, teniéndola que aceptar Carlos V, que se encontraba también en una situación catastrófica. Aquello era un triunfo para los Farnese y el primer gran éxito italiano de Enrique II.

Encendida la guerra en el Piemonte y en la frontera de Lombardía, Brissac conquista Vercelli y las tensiones en Italia aumentan. En Siena, la desastrosa política de don Diego Hurtado de Mendoza y los errores descomunales que cometió, provocaron que la ciudad, que había llamado a los españoles, se levantase contra ellos el 27 de julio de 1552 con el apoyo del Conde de Pitigliano, los expulsara, llamando en su ayuda a los franceses. El 30 de julio Louis de Saint Gelais, señor de Lansac, se hacía cargo de la república sienesa bajo protección de Francia. Aquello cada día adquiría tintes más peligrosos, pues a Siena fueron muchos de los enemigos de Cosimo de Medici, con lo que el Duque de Florencia se encontró en una situación muy delicada.

Carlos V dispuso que la acción contra Siena la llevara adelante el Virrey de Nápoles don Pedro de Toledo, Marqués de Villafranca y suegro de Cosimo. Mientras el Virrey llegaba a Toscana por mar, el ejército, gobernado por su hijo don García de Toledo, cruzaba los Estados Pontificios. La muerte del Virrey en Florencia, el 22 de febrero de 1553 hizo fracasar la empresa⁹. Las acciones dependían ahora del Duque de Florencia. Un ejército al mando del Marqués de Marignano, Gian Giacomo de Medici, cercó la ciudad, anclando a los sublevados y a sus aliados franceses. Comenzaba de nuevo una guerra de cerco. Colofón de la agitación francesa será el desembarco de Thermes en agosto en Córcega, que es conquistada y arrebatada a los genoveses. La situación italiana presentaba un aspecto verdaderamente lamentable, teniendo siempre la iniciativa los franceses y los enemigos del Emperador.

El Rey de Francia, además de editar un libro en el que se declaraba defensor de las libertades germánicas frente a la tiranía del Emperador Carlos V, firmó el 15 de enero de 1552 en Chambord un tratado de alianza con los príncipes alemanes, financiando la guerra de estos contra el Emperador, y él mismo se comprometía a reanudar las hostilidades, a condición de quedarse con una serie de ciudades imperiales. La guerra comenzó de inmediato y fue desastrosa para Carlos V, que estuvo a punto de caer prisionero de Mauricio. En marzo de 1552 Enrique II invadió Lorena con un ejército de treinta y cinco mil hombres, gobernado por el Condestable de Francia Anne de Montmorency, y conquistó las ciudades imperiales de

Metz, Toul y Verdun, pero fracasó en el intento de conquistar Trier (Tréveris) y Estrasburgo (Strasbourg). Ese mismo ejército ataca el ducado de Luxemburgo; devastando todo a su paso, quemando, robando y matando, ocupa diversas plazas y toma prisionero al Conde de Mansfeld. Carlos V contraatacó, organiza un ejército al frente del cual sitúa al Duque de Alba y de segundo a Manuel Filiberto, Duque de Saboya, y a pesar de la opinión en contra de su capitán general y del resto de su consejo, cercó Metz el 22 de octubre de 1552. Dentro de la plaza, perfectamente abastecida y reforzada, se hallaban el segundo Duque de Guise y Piero Strozzi, que dirigieron la defensa de la ciudad magistralmente. El frío espantoso que pasó el ejército y la ineficiencia de los ataques, obligó a Carlos V a levantar el asedio el 1 de enero de 1553. De esta manera, no sólo Enrique II triunfaba en su empresa, sino que el Emperador fracasaba en su empeño. Todavía en 1569 Ballino publicaba en Venecia una planta de la ciudad, en la cual se señalaba el sistema de cerco del ejército imperial y la resistencia francesa¹⁰. El año 1552 era un cúmulo de desastres en Italia, el Imperio y en Luxemburgo. María de Hungría, desde Flandes, organizó expediciones dentro de Picardía, llevando de este modo la guerra al suelo francés, al estilo de como se estaba haciendo en Luxemburgo. Con ello los súbditos de ambos monarcas quedaban bien servidos de todo tipo de muertes, horrores y barbaridades.

Durante 1553 los franceses, con su Rey al frente, siguen a la ofensiva y llevan la guerra a Flandes. Antonio de Borbón, Duque de Vendôme, conquista Hesdin; el ejército sigue su avance y cerca Cambrai. El Emperador obra a la defensiva. Manuel Filiberto, Duque de Saboya, se coloca al frente del ejército, toma al asalto Théroanne el 10 de junio de 1553, arrasándola; el 28 de julio reconquista Hesdin y también la destruye, siguiendo en todo órdenes imperiales. De este modo la crueldad de la guerra aumentó con el sistema de tierra quemada, haciendo todavía más enorme el costo de la misma. Una serie de maniobras militares, con el mismo César a la cabeza, consigue que los franceses levanten el asedio de Cambrai.

En enero de 1554 Piero Strozzi se hace cargo de la defensa de Siena. Para mitigar la presión del cerco, lleva a cabo maniobras y salidas audaces. Pero el Marqués de Marignano no cesa en el empeño. Strozzi fracasa en la llamada guerra de las marismas de Piombino, donde muere su hermano. En una segunda salida, somete a saqueo, quema y destrucción una buena parte del territorio toscano, obligando a Cosimo de Medici a dedicar más dinero y hombres para la guerra. Reforzado de este modo el Marqués de Marignano, derrota a Piero Strozzi el 2 de agosto de 1554 en la batalla campal de Marciano o Scannagallo, hundiendo todas las esperanzas de la república sienesa, capitulando la ciudad el 21 de abril de

1555, aunque un pequeño grupo mantuvo un foco de resistencia en Montalcino hasta 1559. Una guarnición española volvió a asentarse en la ciudad. A pesar de ello, la guerra de Siena entró a formar parte de los hechos heroicos del Duque de Florencia Cosimo de Medici; Giorgio Vasari representó los acontecimientos en el Salone dei Cinquecento del Palazzo Vecchio de Florencia, y en un cuadro memorable retrata al Duque Cosimo inmerso en cavilaciones estratégicas para llevar a cabo la citada guerra, acompañado de todas las virtudes (Fig. 3). El flamenco afincado en Florencia Jan van der Straet, conocido como Giovanni Stradano, plasmará esta guerra en excelentes grabados de corte heroico años después¹¹. De ese modo la guerra de Siena se convertía en la guerra de Cosimo de Medici, pasando a segundo plano el gran duelo franco-carolino, una de cuyas piezas era, precisamente, ese punto del tablero italiano. A su vez, en el Piemonte y en la frontera de Lombardía se llevaba a cabo una guerra de posiciones y golpes de mano. Brissac conquistó Ivrea, sin embargo son las quejas y denuncias de los milaneses contra Ferrante Gonzaga por mal gobierno, lo que fuerza al Emperador a llamarlo junto a sí a Bruselas, quedando al frente del ejército imperial el Embajador español en Génova Gómez Suárez de Figueroa y de segundo don Alvaro de Sande. Pero la gran actividad está en el Norte.

En 1554 nuevamente los franceses pasan a la ofensiva. Tres ejércitos entran en Flandes, uno, mandado por el Mariscal Jacques d'Albon de Saint-André conquista Mariembourg; el segundo lo gobierna el Condestable Montmorency y le acompaña Antonio de Borbón, Duque de Vendôme, y el tercero, gobernado por el Duque de Nevers entra en las Ardenas (Ardennes). Van conquistando diferentes plazas. Una vez unidos y al frente de ellos el Rey Enrique II, cruzan el Mosa (Meuse, Maas), entran en el condado de Namur y conquistan Dinant.

Carlos V nombra al Duque de Saboya Capitán General de su ejército y de segundo a Giovanni Battista Gastaldo. El ejército imperial se reúne en Namur y hace frente al francés.

Enrique II se dirige entonces al condado de Henaut y arrasa Mariemont y Binche; con el mismo método de devastación pasa a las tierras de Arras y cerca Renty, pero el ejército imperial le obliga a levantar el asedio. El Duque de Saboya entra entonces en Francia con sus tropas y lleva a cabo en Picardía la misma política de devastación que los franceses en Flandes. Aunque la guerra va adquiriendo cada vez más crueldad y barbarie, los frentes parecen estabilizados.

A lo largo de 1555 las acciones de guerra en la frontera de Flandes y Francia son golpes de mano, saqueos y destrucciones; una guerra de posiciones, poco brillante, pero muy sangrienta y ruinosa, con el desarrollo de grandes fortificaciones. La gran novedad fue que se abrieron



Fig. 3. Giorgio Vasari. *Cosimo I prepara la guerra de Siena*. Florencia, Palazzo Vecchio.

negociaciones entre los contendientes, que desembocaron en la Tregua de Vaucelles de 5 de febrero de 1556. La tregua paró las armas en el Norte, pero los ejércitos seguían listos y enfrentados. El 28 de octubre de 1555 Carlos V renunciaba en su hijo Felipe la Orden del Toisón de Oro y los Estados de Flandes. Era el primer paso de una abdicación ordenada y espectacular, que dejó perplejos a sus contemporáneos.

El frente italiano, por el contrario seguía bien activo y la situación política muy cambiante. El 23 de marzo de 1555 moría Julio III, le sucedió durante veintidós días Marcelo II, al que sucedió Paulo IV Carafa. El nuevo Papa lo que hizo fue desencadenar la guerra contra Carlos V y Felipe II desde el primer día. Puso en prisión al Cardenal Santa Fiore, filoespañol; despojó de sus posesiones romanas a Marco Antonio Colonna, que tuvo que huir a Nápoles para salvar la vida. Era un ataque directo contra la cabeza de la más poderosa familia aristocrática romana filoespañola desde la época de los Reyes Católicos. A la vez, Paulo IV entabló negociaciones con Francia para provocar una guerra y ganar Nápoles. En octubre de 1555 Carlos V y Felipe II enviaron desde Bruselas a Roma al embajador Garcilaso de la Vega con instrucciones muy concretas, para intentar apaciguar la situación y restablecer las relaciones.

En el frente militar de Lombardía y Piemonte, Brissac realizó un ataque generalizado en la frontera, conquistando Casale de Monferrato. Para contener a tan formidable general, Carlos V nombró al Duque de Alba Capitán General y Gobernador de Milán y Virrey de Nápoles, y le envió a la guerra sin hombres, ni dinero desde Flandes. El Duque llegó a Milán el 13 de junio. Contraatacó sitiando Santhià, pero tuvo que levantar el cerco. Brissac conquistó Volpiano y Vignal. La llegada del Duque de Aumale divide a los generales franceses, lo que permitirá a don Fernando Alvarez de Toledo sujetarlos en la frontera y evitar que Milán cayera en manos enemigas. La guerra de contención había dado resultado¹². En enero de 1556, tranquilos los frentes por las negociaciones que desembocaron en la tregua de Vaucelles, partía hacia Nápoles, para hacerse cargo del gobierno del reino.

El 16 de enero de 1556 Carlos V abdicaba en su hijo los reinos españoles, y con ellos las posesiones de Italia, Norte de Africa y América. Al día siguiente, 17, abdicaba en su hermano Fernando el Imperio. Pero la marcha del Emperador no detuvo la guerra.

De este modo, el comienzo del reinado de Felipe II fue calamitoso; su padre, el Emperador Carlos V, le dejó en herencia guerras en todas las latitudes de sus posesiones y la ruina económica. Su misma situación como rey consorte de Inglaterra y viviendo en Londres desde 1554, era fruto de la política imperial de alianzas contra Francia, cuyo empuje en las fronteras del Imperio, los territorios de Flandes e Italia era cada vez más fuerte.

Felipe II no fue un rey al que le gustase la guerra, tampoco le placían las acciones bélicas, ni gobernar los ejércitos; no tenía espíritu militar, como su padre, o como sus rivales los reyes Enrique II y Enrique IV de Francia. Al Rey Prudente se le conoce como Rey Papelero, como hombre de despacho, que da órdenes que otros ejecutan, dispone flotas y ejércitos que gobierna desde la distancia a través de sus almirantes y generales, pero no visita los campos de batalla, ni celebra triunfos bélicos, ni ordena grandes paradas triunfales con sus tropas victoriosas. Ello no implica que fuese un rey pacífico, y ni mucho menos pacifista; su reinado fue una demostración de todo lo contrario, dejando a su hijo Felipe III por herencia una situación tan calamitosa y arruinada como la que él heredó de su padre el Emperador.

El primer gran urdidor de la guerra contra Felipe II fue el Papa Paulo IV Carafa. Buscó y consiguió una alianza con Francia y con Ferrara, firmada el 13 de octubre de 1555 y ratificada el 15 de diciembre de ese año¹³, pero fracasó en el intento de arrastrar a la misma a Venecia, que se declaró neutral. Las alianzas en el tablero italiano se presentaban escasas; pero el Papa siguió

adelante en su escalada de la tensión. Violó la inmunidad diplomática de la correspondencia del embajador extraordinario español Garcilaso de la Vega y lo encarceló en el castillo de Sant'Angelo; sistemáticamente insultó y denigró al embajador ordinario español Conde de Sarria, hasta que éste dejó Roma viendo lo inútil de su tarea; persiguió y encarceló a todos los partidarios de España en la Ciudad Eterna que pudo haber y, por último, quitó el reino de Nápoles a Felipe II; como colofón, ordenó que su sobrino el Cardenal Carafa con Piero Strozzi fortificasen Paliano con un fuerte e introdujeran allí una guarnición francesa.

Felipe II recibió precisa información de las maniobras de alianzas del Papa a través de Cosimo de Medici. Consiguió que Venecia se declarase neutral y recuperó la amistad con los Farnese. Al comenzar 1556, el Duque de Alba recibió orden tajante de marchar a Nápoles para asegurar el reino, y, desde allí, como siempre, disponer la acción sobre el resto de Italia. El 11 de enero el Duque embarcaba en Portofino y Milán quedaba gobernado por un triunvirato formado por el Cardenal de Trento en lo civil, y por el Marqués de Pescara y Giovanni Battista Gastaldo en lo militar. La falta de entendimiento entre ellos no auguraba nada bueno.

La deposición de Felipe II y el propósito de fortificar Paliano e introducir allí franceses fue la gota que colmó el vaso. El Rey prohíbe la publicación de los breves pontificios en sus estados, declara la guerra a Paulo IV, refuerza a Siena enviando allí a don Alvaro de Sande y ordena al Duque de Alba que comience las hostilidades, entre en la Campagna romana y apriete a Roma¹⁴.

Don Fernando, de inmediato, dispuso la preparación de la guerra contra el Papa Paulo IV¹⁵. Consciente de que ya ese año el Turco no atacaría con su marina, ordenó que Andrea Doria le aportase naves y hombres para el ataque a Roma desde el mar y controlar así la costa; a su vez, los gobernadores de Milán deberían despachar tropas para reforzar las que vendrían de Nápoles bajo su mando. En el reino formó un pequeño ejército de doce mil hombres y mil quinientos caballos, compuesto por cuatro mil españoles, soldados viejos, cuyo Coronel era don García de Toledo y el Maestre de Campo Sancho de Mardones; ocho mil soldados napolitanos, siendo su General Vespasiano Gonzaga; seis estandartes de gente de armas, a cuyo mando estaba Marco Antonio Colonna; mil doscientos caballos ligeros, cuyo General era Giovan Giuseppe Bonaventura Cantelmo, octavo Conde de Popoli, o de Pópulo, como le llamaban los españoles de su época¹⁶; y doce piezas de artillería al cargo del Maestre de Campo Bernardo de Aldana. El Comisario General del ejército era Lope de Mardones, el Maestre de Campo General Ascanio della Corgna, otra víctima de Paulo IV, y Capitán General de toda la empresa el Duque de Alba.

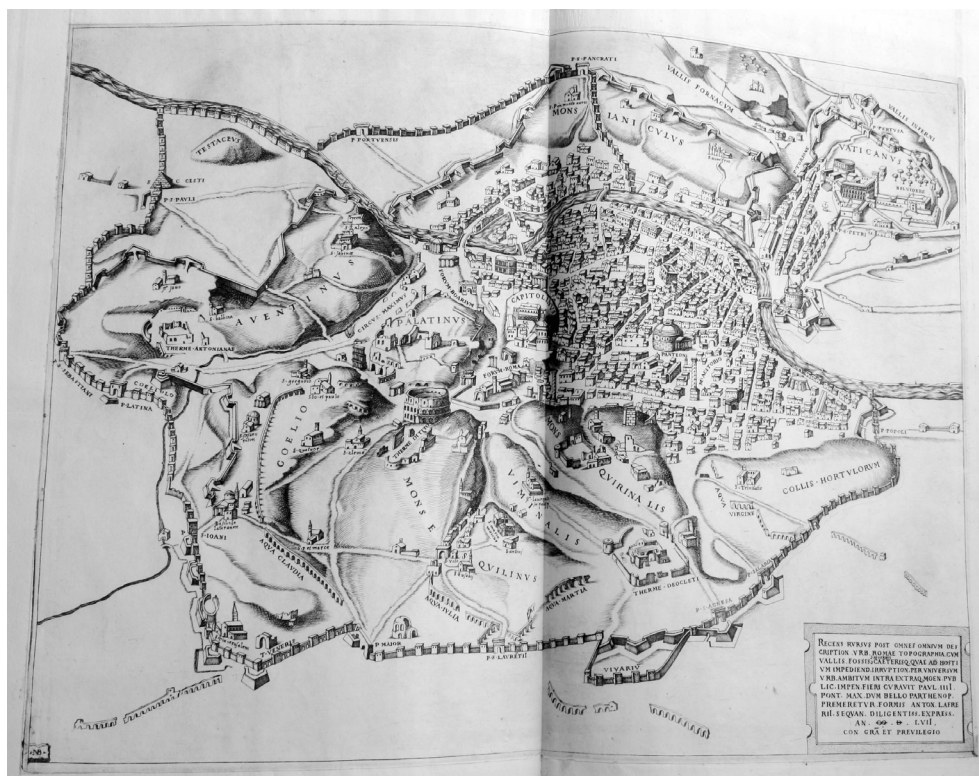


Fig. 4. Antonio Lafreri, Nicolás Beatrizet. *Plano de Roma de 1557*.

La campaña se inició muy tardíamente, pues el verano estaba a punto de concluir. El 1 de septiembre salió el Duque de Nápoles hacia Piedimonte San Germano (San Germán), donde se reunió todo el campo. El 5 de septiembre comenzaron las hostilidades, el ejército entra en los Estados Pontificios y ocupa Pontecorvo, en el río Garellano (Garigliano). Don García de Toledo ataca, conquista y ocupa Ripi y Frosinone¹⁷. El Duque de Alba se asienta en Posi, a donde se le vienen a rendir diversas tierras de Marco Antonio Colonna, especialmente Falvatera y Castro dei Volsci. En condiciones tan favorables, decide atacar Anagni. Una tras otra, múltiples ciudades se van rindiendo como Veroli, Priverno (Piperno), Terracina, Fiumine, Acuto y Alatri, siendo escasa la resistencia, pero Banco (Bauco) hizo frente al ejército y fue tomada al asalto por Vespasiano Gonzaga.

Anagni fue el primer punto de auténtica resistencia al avance del ejército de Alba. La ciudad es cercada y bombardeada durante tres días seguidos; la noche del 15 al 16 de septiembre la guarnición huye y la ciudad es entrada. El Duque se asienta en la ciudad, y allí van a rendírsele Valmontone, Montefortino, Cave, Genazzano y Segni. Marco Antonio Colonna con sus tropas lleva a cabo múltiples cabalgadas, llegando a las mismas puertas de Roma saqueando y matando, causando gran conmoción en la ciudad, demostración de la escasa preparación y capacidad militar del Papa. En aquella zona, los puntos

fuerte que le quedaban al Papa eran Paliano y Velletri, pero insuficientes como para detener el avance del ejército de Nápoles.

Ante la fulminante y peligrosísima invasión napolitana, el Cardenal Carafa partió de Marsella hacia Roma con Piero Strozzi y Paolo Giordano Orsini (el Paulo Jordán Ursino de los españoles), con mil quinientos provenzales y veintitrés galeras francesas. Llegados a Roma, el Papa y su sobrino el Cardenal Carafa procuran ganar tiempo simulando negociaciones con el Duque de Alba, al que dan plantón en Grottaferrata, pues confían en el socorro francés y el apoyo de Piero Strozzi. El Duque reanuda el avance y conquista Tívoli, en donde se aloja, y comienzan a caer múltiples ciudades como fruta madura: Velletri, Frascati, Rocca di Papa más Vicovaro. La conquista de Vicovaro fue decisiva, pues abría una nueva vía de abastecimiento para el ejército desde Tagliacozzo, con lo que se contrarrestaba la constante presión que se ejercía sobre las líneas de abastecimiento por parte de la guarnición de Paliano.

El avance, aunque rápido, era penoso por las intensas lluvias del mes de octubre; el ejército estaba cansado por los esfuerzos y mermado a causa de las múltiples guarniciones que iban quedando en los lugares conquistados. El Duque se detuvo en Tívoli varios días y pidió refuerzos a Nápoles; el ejército se alojó en diferentes puntos con sus jefes: la infantería española con el Duque de

Alba en Tívoli; en Palestrina se alojó Marco Antonio Colonna con la gente de armas y tres compañías de infantería italiana; el Conde de Popoli con la caballería ligera en Castel Sant'Angelo y su entorno, mientras que Vespasiano Gonzaga, con el resto de la infantería italiana, se alojó en Montecelio y Sant'Angelo Romano, además de las guarniciones de Valmontone y Monterotondo. Roma estaba al alcance de la mano.

En la Ciudad Eterna, Camillo Orsini lleva a cabo obras de defensa: refuerza los muros aurelianos; fortifica Castel Sant'Angelo con terraplenes y cinco bastiones, abate algunos palacios, villas y jardines, y pensó derribar Santa María del Popolo, obligando al Duque de Alba a intervenir para detener semejante acción¹⁸. Las obras de defensa fueron de notable envergadura, dentro y fuera de los muros aurelianos. Esta actividad se recoge en un plano de la ciudad de Roma, hecho por Antonio Lafreri y grabado por Nicolás Beatrizet, que lo firma con sus iniciales N B, publicado en 1557, y dedicado específicamente a mostrar esas actividades defensivas (Fig. 4). Es un mapa conmemorativo y celebrativo de las acciones papales en la ciudad causadas por la guerra napolitana, como se dice en la cartela latina: De nuevo una descripción reciente de la ciudad de Roma después de todas las cosas. Topografía con fortificaciones, fosos, trincheras y demás cosas, que para impedir la entrada de los enemigos por todo el ámbito de la ciudad, dentro y fuera de la ciudad Paulo III, Sumo Pontífice, cuidó que se hiciese ese gasto público, mientras era oprimido de la guerra partenopea. Hechura de Antonio Lafreri, secuano, diligentísimamente presentado. Año MDLVII. Con gracia y privilegio¹⁹. El plano, a vista de pájaro, tiene una orientación Este-Oeste, Norte-Sur. Dentro de la plancha están los nombres de los montes, algún que otro accidente del terreno, acueductos, puertas y templos. Prácticamente todas las entradas de la ciudad tienen bastiones, fosos y hasta baluartes. Dentro del recinto aureliano hay cortinas, traveses y bastiones en la zona del Celio, entre Porta di San Giovanni y Porta Latina. El Aventino presenta también defensas de cortinas y bastiones, encarando la zona de Porta di San Paolo y la Via Ostiense. Una defensa similar se dispone desde el Tíber hasta la Porta di San Pancrazio en el Janículo (Gianicolo). Ya fuera del perímetro de los muros aurelianos, siguiendo el citado monte, y hasta enganchar con los muros leoninos del Vaticano, se dispone también una defensa de cortinas y bastiones. Así pues, los puntos más reforzados corresponden a las zonas que miran hacia Ostia y hacia el sur. Ciertamente que Camillo Orsini había incrementado las defensas de Roma, dando una mayor seguridad a la ciudad, pero difícilmente aquellas defensas apresuradas garantizaban un posible cerco con un tren de artillería poderoso; había puntos del enorme recinto romano completamente inermes, con lo que la seguridad de la ciudad era precaria en extremo.

Refrescado el ejército, don Fernando Alvarez de Toledo prosigue su avance hacia Roma; en la jornada en que estuvo entre Grottaferrata, Frascati y Marino, informa a sus generales de las órdenes tajantes que tiene de Felipe II: no se atacará Roma, ni se tomará la ciudad por asalto. Queda así descartada la más remota posibilidad de repetir los acontecimientos de 1527. El ejército irá a Ostia a fin de ocuparla y estrangular las comunicaciones y abastecimientos marítimos de la Ciudad Eterna. El 1 de noviembre Alba está en Albano y se ocupan Marino y Castel Gandolfo y después Porcigliano, Ardea y Nettuno, punto de primer orden para las comunicaciones marítimas con el reino de Nápoles, en tanto que Vespasiano Gonzaga toma al asalto y saquea Palombara Sabina. El avance prosigue, pasa el ejército delante de Roma y se dirige a Ostia, a la que se llega a través de un puente de barcas hecho por orden del Duque y traído desde Nettuno por Marco Antonio Colonna; de ese modo la ciudad es cercada de inmediato²⁰.

El 7 de noviembre de 1556 el Duque de Alba y su ejército han pasado el Tíber, cercan Ostia y llegan al mar. La vía de abastecimiento más importante de Roma se ha cortado; la caballería domina toda la Campagna, que se convierte en un difuso campo de batalla repleto de escaramuzas, emboscadas, saqueos, muertes y demás horrores de la guerra. Durante tres días se disponen los aparejos del cerco y se prepara el tren artillero para empezar a batir las fortificaciones ostienses, al tiempo que el Duque de Alba comienza la construcción de un fuerte.

Viendo el enorme peligro en que se encuentra Roma, Piero Strozzi sale de ella con tres mil infantes y trescientos caballos ligeros y se coloca en Fiumicino, donde comienza a construir un fuerte y pretende hostigar al ejército de Felipe II²¹.

El 10 de noviembre se inició el bombardeo de Ostia, que duró una semana. Comienzan a faltar balas y pólvora en el ejército del Duque y, para colmo Juan Andrea Doria no cumplió su compromiso de llegar con las naves y refuerzos a la marina, y los gobernadores de Milán no han enviado las tropas acordadas. No hay más recursos, la estación está muy avanzada, las lluvias son constantes y el ejército muy mermado. El 17 de noviembre Vespasiano Gonzaga con los italianos y con españoles escogidos se lanzó al asalto, pero son rechazados y él mismo quedó herido. Temiendo la guarnición un segundo asalto, esta vez español, al día siguiente, se rindió aquella noche. Aquello fue una catástrofe para el Papa. El 18 se negoció una tregua por diez días, que comenzó el diecinueve, y se prolongará por cuarenta días.

Para tener seguro este dogal sobre Roma, el Duque de Alba había proyectado un fuerte en la punta de la desembocadura del Tíber, en la orilla izquierda, que empezó a hacer nada más llegar a Ostia, completándose diez días después de conquistada la ciudad, poniendo en él una

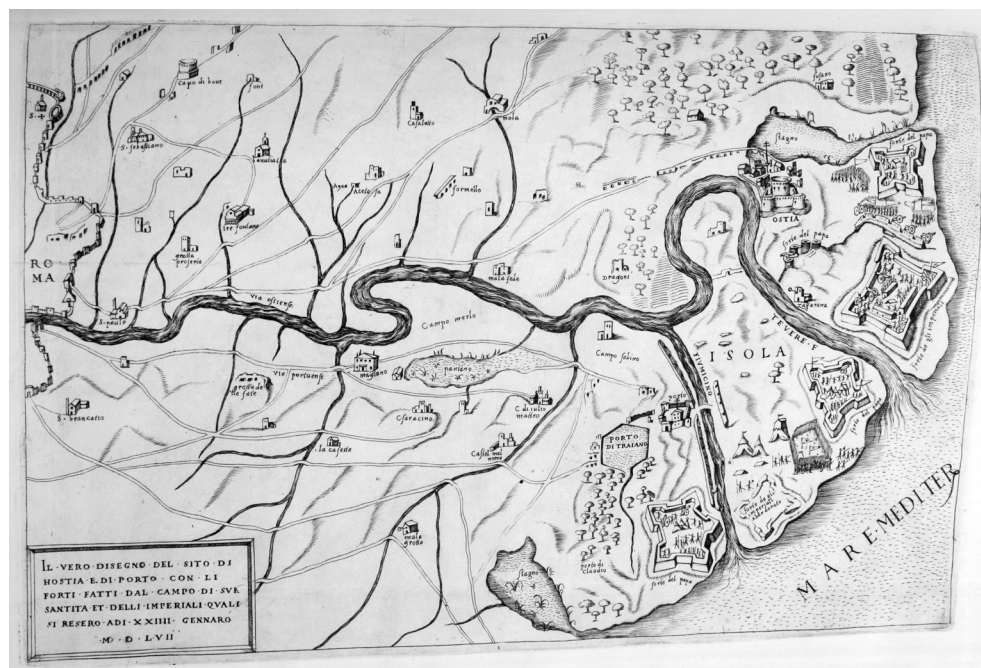


Fig. 5. Recuperación de Ostia.

guarnición española de cuatrocientos hombres y ocho piezas de artillería. Dicho fuerte era de tierra y fajina, tenía forma cuadrada de cien pasos por lado de cortina; la altura pica y media y el grosor de la cortina dieciseis palmos; en los ángulos, su correspondiente baluarte, grande a proporción; la entrada se hallaba en la cortina opuesta al río. En todo el recinto había las cañoneras necesarias para el uso de la artillería. La guarnición se recogía en casas de madera y en el centro del fuerte se hallaba el polvorín. Concluido el fuerte el 29 de noviembre, el día 30 Duque de Alba partió hacia Anagni y Nápoles con parte del ejército, dejando el gobierno de toda la Campagna de Roma y las restantes tropas al Conde de Popoli²².

En noventa días de guerra abierta, con un pequeño ejército, al final de la estación de verano y bajo lluvias inclementes otoñales, el Duque de Alba había entrado en los Estados Pontificios, llevado la guerra al campo enemigo al tiempo que salvaguardaba de la misma al reino de Nápoles, ocupado y guarnecido múltiples plazas, cercado Roma y obligado a Paulo IV a pedir una tregua. Pero tenía órdenes tajantes de Felipe II de no asaltar la Ciudad Eterna, y de conseguir una paz honrosa y que no humillara al Papa. Por otro lado, los refuerzos que se esperaban de Milán no llegaron y Juan Andrea Doria no apareció con la flota. Con los medios disponibles no se podía hacer más. Una vez más las cosas quedaban a medias por descoordinación de los responsables y falta de recursos. La guerra ofensiva se había agotado.

La retirada de parte del ejército de Nápoles dejó al Conde de Popoli muy mermado de efectivos, y los que habían sido ofensores, pasaban ahora a la defensiva. De todo ello eran bien conscientes el Papa, el Cardenal Carafa y Piero Strozzi, pero el hecho decisivo será la movilización francesa y el envío a Italia de un ejército francés al mando de François de Guise, segundo Duque de Guise (Francisco, Duque de Guisa). La Tregua de Vaucelles saltaba por los aires antes de haber cumplido un año de su firma.

En el frente romano, la tregua permitió que las fuerzas del Papa se incrementasen y que se coordinasen el Duque de Paliano y Piero Strozzi. El Conde de Popoli, informado de todo, avisaba al Duque de Alba de la situación y le pedía refuerzos. El Virrey recibía en esos momentos los refuerzos militares de Juan Andrea Doria, que desembarcaba en Gaeta las tropas alemanas del Coronel Barón Gaspar de Feltz, siete compañías muy mermadas por las muertes y las enfermedades, casi dos mil hombres. A pesar de estar en tan mal estado, las despachó inmediatamente al Conde de Popoli, el cual envió una a presidar Nettuno, y las seis restantes se las llevó consigo a Ferentino (Fiorentino). Ese socorro era insignificante, y de ello era bien consciente Piero Strozzi. En la zona de Ostia, los españoles, para sujetar las correrías de Piero Strozzi desde el fuerte que había levantado en Fiumicino, construyeron otro fuerte en la Isola, justo enfrente del fuerte papal, lo que refleja la fuerte tensión que existía en ese punto, ya que la posesión de Ostia por los soldados de Felipe II estrangulaba toda la intendencia

y el comercio romano, haciendo que la Ciudad Eterna padeciese una enorme carestía de víveres y demás productos.

Al comenzar 1557 concluyó la tregua pactada el 19 de noviembre, y en pleno invierno el ejército del Papa pasó a la ofensiva. Piero Strozzi y el Duque de Paliano forman un ejército de seis mil infantes, ochocientos caballos y seis cañones y se dirigen a recuperar Ostia. Aquella fuerza era muy respetable, y el Conde de Popoli no tenía otra que pudiera hacerle frente en campaña. Frente a ella, la única garantía eran los puntos fortificados, bien abastecidos y guarnecidos, como era el caso de Ostia. El Duque de Alba, para tener mayor garantía en la capacidad de resistencia, había dejado en Ostia una guarnición española. Pero los acontecimientos salieron completamente al revés de lo previsto por don Fernando: la guarnición se rindió sin combatir y se fue a Nettuno con armas y bagajes y dos piezas de artillería. El dogal sobre Roma se había roto, se perdía la costa y las temibles tropas españolas quedaban desacreditadas. Aquello no lo podía perdonar el Duque. Meses más tarde, el comandante de la guarnición, Francisco Hurtado de Mendoza, era juzgado y decapitado²³.

Aquel acontecimiento era el primer gran triunfo de las tropas de Paulo IV, y precisamente contra los españoles. El hecho se reflejará de inmediato en un grabado calcoográfico anónimo y sin fecha, donde se muestran las acciones de enero de 1557, que condujeron a la victoria papal (Fig. 5). La representación es una corografía de la zona, cuyo eje es el curso final del río Tíber (Tevere), con sus meandros y la compleja desembocadura en el Mediterráneo. A la izquierda se aprecian los muros de Roma, la Pirámide Cestia y la Porta di San Paolo, de donde arranca la Via Ostiense, la Basílica di San Paolo fuori le Mura (San Pablo Extramuros), la desaparecida Porta Portuensis de los muros aurelianos, hoy sustituida por Porta Portese, y la Via Portuense. El campo está lleno de caminos, ruinas clásicas, edificaciones y lugares sagrados, como la Basílica y Catacumba de San Sebastiano. En el otro extremo, a la derecha del grabado, está el mar, los puertos de Trajano y Claudio, Fiumicino, la Isola y Ostia, así como el cauce principal de la desembocadura del Tíber. En esta zona es donde se representan las acciones militares, que quedan especificadas, tanto en las leyendas dentro del grabado, como en el texto de la cartela situada abajo, a la izquierda²⁴. Parece ser que las acciones militares comenzaron el 6 de enero. El primer punto de ataque es el fuerte español de la Isola, dispuesto como padrastro del fuerte levantado por Piero Strozzi en Fiumicino. La guarnición no es capaz de defender la posición y se retira. El fuerte abandonado aparece en el grabado como arruinado. De este modo la Isola quedaba en manos del ejército papal, que cerca Ostia el 8 de enero. Los cien españoles de guarnición de la ciudad, al

no haber reparado los estragos del cerco y asalto de noviembre de 1556, la abandonan a igual que su poderosa defensa sin oponer resistencia y se repliegan al fuerte. El ejército papal cerca el fuerte hecho por el Duque de Alba con una línea de fortificaciones entre el río y el mar; detrás de ella levanta un fuerte; a su vez, en la Isola, en la orilla derecha del Tíber, levantó otro, frontero al español. La guarnición de cuatrocientos españoles con artillería y bien abastecida quedaba cercada y perdido todo lo que tenía a su cargo sin el menor combate. El 14 de enero, comenzado a batir el fuerte, la guarnición se rinde y marcha a Nettuno con sus armas y dos piezas de artillería. Todo ese proceso entre el 6 y el 14 de enero de 1557 es lo que se recoge en el grabado: el lugar, las maniobras militares sobre el terreno y las ya imprescindibles fortificaciones en los nuevos modos de hacer la guerra. Así pues, nos encontramos con el tipo de grabado de corografía con acciones militares similar a los de los cercos de Parma y Mirandola y a los acontecimientos del asedio de Siena.

La contraofensiva papal, culminada con el éxito de Ostia, facilitó la rápida recuperación de múltiples lugares: Priverno (Piperno), Sezze, Roccasecca dei Volsci, Sonnino, Palestrina, Castel Sant'Angelo, Frascati, Grottaferrata, Marino, Castel Gandolfo y San Polo. Por el contrario, Rocca di Papa es reforzada por Pompeo Colonna para resistir el ataque pontificio. El Conde de Popoli, sin fuerzas suficientes, abandona Tívoli, que de inmediato pasa a manos papales, y se refugia en Vicovaro. Allí se une con las tropas alemanas del Barón Gaspar de Feltz. Durante dos días refuerza y fortifica el lugar y deja dentro, para su defensa, a dos compañías de españoles al mando de los capitanes Gómez de la Torre y don Pedro de Castilla. Con fuerzas muy mermadas se retira de la tierra que se subleva y se refugia en Subiaco. El 8 de febrero el ejército papal, gobernado por el Duque de Paliano, cerca la ciudad y durante cinco días bombardea la defensa, lanza un asalto y es rechazado. Pero al día siguiente los capitanes abandonaron la batería incomprensiblemente y se refugiaron en el castillo. Sin defensas, el ejército papal entró en la ciudad, pasa a cuchillo casi a doscientos españoles, y el resto se rindió, salvo las vidas de los dos capitanes y treinta soldados, el 14 de febrero²⁵.

Vicovaro caía un mes después de Ostia; y lo mismo que ocurrió en la primera plaza, en esta segunda era también una guarnición española quien la presidiaba y guardaba. Era la segunda derrota en un mes de aquellos temibles soldados españoles, nervio de los ejércitos de Carlos V y de Felipe II, y a los que el Duque de Alba confiaba los puntos estratégicos. El orgullo de los súbditos papales estaba más que justificado. Y lo mismo que la victoria de Ostia se reflejó en un grabado, otro celebrará la toma de Vicovaro (Fig. 6). El grabado es una corografía

cuyo centro es la ciudad de Vicovaro, que se levanta a la orilla derecha del río Aniene²⁶. La ciudad está fortificada por una cinta de murallas medievales y en un extremo tiene un castillo también medieval. Los españoles han fortificado un segmento de la primitiva muralla, opuesto a la fortaleza, con reparos acordes con las defensas artilleras. Todo el entorno muestra un paisaje montañoso con vegetación rala, y en la lontananza, sobre un cerro, se divisa Cantalupo incendiada. El Duque de Paliano ha cercado la ciudad dividiendo sus tropas en dos masas. Frente al castillo ha dispuesto la caballería, mientras que en el lado opuesto, con un buen tren de artillería, protegido con trincheras y cestones, da batería a la parte reforzada por los españoles, y el grabado recoge la ruina de las defensas y la brecha abierta. Pero lo que muestra la calcografía no es el asalto, que fue rechazado con pérdidas, sino la entrada sin resistencia del ejército papal en la ciudad y la ocupación de la misma, mientras que los españoles se han retirado al castillo (la “rocca” como lo llaman las fuentes italianas), donde todavía resisten, como lo muestra la bandera con la cruz de San Andrés, enseña de los ejércitos de los Habsburgo españoles. Aparte de la vista de la ciudad y del paisaje, que debe ser prácticamente única, lo que le da un valor añadido, y de representar una serie de acciones militares, el grabador muestra muertos y tumbas, uno de los testimonios más atroces de los horrores de la guerra. Se ve un cadáver tendido junto a la muralla, otros dos yacentes en lo que parece un cementerio, pues hay dos tumbas, y dos soldados llevan auestas un tercer difunto. El grabador Sebastián no sólo muestra los hechos, sino también los espantos que esos hechos provocan.

En la propaganda de las victorias papales, la imprenta estaba jugando un papel decisivo. Desde la representación gráfica, parecía que la guerra entre el Papa Paulo IV y Felipe II la iba ganando el primero. Y en esta euforia victoriosa hay que situar un tercer grabado con la representación de Nettuno (Fig. 7) La calcografía nuevamente es una corografía, pero esta vez no hay acciones de guerra. Lo que se ve es la ciudad con su entorno y como ha sido fortificada por orden del Duque de Alba con unas estructuras modernas de cortinas, baluartes y fosos, listos para la guerra moderna de la artillería y zapa con minas. El grabado está hecho en plena guerra, ya que está datado en 1557, y reconoce paladinamente que “al presente occupato dagl’imperiali”²⁷. En la euforia de las victorias papales de enero y febrero de 1557, se confía en la pronta recuperación de esa plaza marítima.

La acción de Vicovaro, no sólo sublevó a todos los pueblos de la zona dominados por el ejército de Nápoles, sino que también se recuperaron para la Iglesia Cave, Genazzano y Valmontone, obligando a las unidades del ejército de Felipe II a concentrarse y refugiarse en Anagni; además el ejército papal puso en confusión toda

la frontera y en grave peligro a Tagliacozzo. Las tropas papales siguieron al Conde de Popoli hasta Subiaco y tomaron y saquearon Anticoli di Corrado, y regresaron triunfantes a Roma. Aquello detuvo la ofensiva papal, dando un respiro al agobiado Conde de Popoli, que cayó enfermo y estuvo al borde de la muerte. Pero es que las tropas romanas no tenían más capacidad. Se había llegado a un punto muerto por ambas partes con los recursos disponibles.

El comienzo de 1557 fue muy negro para el Duque de Alba: sin recursos económicos y sin tropas, vio como el final de la tregua con el Papa se saldaba con dos graves reveses y se perdían dos puntos estratégicos, pero todavía peor fue la noticia de que un ejército francés, al mando del Duque de Guisa, cruzaba los Alpes en pleno invierno y se dirigía a conquistar el reino de Nápoles pasando por el Milanesado sin obstáculos. Aquello desbarataba todos los planes y obligaba a nuevos proyectos. Toda Italia se puso en alerta, y el tiempo parecía retroceder medio siglo. El Papa Paulo IV quiso atraer a Venecia a su bando, pero la República de la Serenísima, velando por sus intereses, y persuadida por el hábil embajador español Francisco de Vargas, optó por la neutralidad, fortificó sus fronteras y aumentó su flota con cincuenta galeras más. El Duque de Florencia, en constante inteligencia con su pariente el Virrey de Nápoles, le informa de todos los pasos de los franceses, y consigue el apoyo de don Fernando para que Felipe II le invista con la propiedad de Siena. Mientras tanto, refuerza las plazas de Toscana.

La situación en Lombardía, por el contrario, era muy poco tranquilizadora. A las tropas de Brissac en el Piemonte se unía un nuevo ejército de doce mil infantes, de los cuales siete mil eran gascones y provenzales y cinco mil suizos; cuatrocientos cincuenta hombres de armas con sus arqueros y setecientos caballos ligeros, doce piezas de artillería y quinientos gastadores, como llamaban a los zapadores en aquella época. Aquella fuerza empezaba a ser formidable y no se detiene ante nada. Valenza del Po resiste, pero es tomada al asalto el 20 de enero de 1557. Los gobernadores de Milán, sin ninguna coordinación antes y después, fortifican las plazas que pueden y dejan pasar a los franceses. El Duque de Guisa ordena entonces a Brissac que siga en el Piemonte y prosiga la guerra y ataque el Milanesado, mientras él, con el ejército expedicionario, sigue sin obstáculos hasta Piacenza y de allí a Parma. El 16 de febrero, en la frontera, se encuentra con su suegro el Duque de Ferrara, y juntos descienden hasta Reggio-Emilia, a donde se les une el Cardenal Carafa.

En dicha ciudad los aliados tienen un consejo, mostrando las profundas diferencias que había entre ellos: el Cardenal Carafa quiere un ataque directo y fulminante a Nápoles a través de la Marca y la Romagna. El grupo de

Piero Strozzi proponía atacar Parma y Piacenza y seguidamente entrar en Toscana y recuperar Siena, y una vez hecho eso, atacar Nápoles. A la hora de la verdad, era dejar el asunto de Nápoles “ad kalendas graecas”. Guisa se opuso, alegando razonablemente que los Farnese, ni eran enemigos del Rey de Francia, ni de la Iglesia. Por su parte, él proponía un plan bastante similar: ir a Bolonia (Bologna), cruzar el Apenino, entrar en Toscana y recuperar Siena, y desde allí, por el mejor camino, ir a Nápoles. El Duque de Ferrara, político sibilino y, de todos ellos, quien mejor conocía el complicado tablero italiano, se opuso al plan de ataque directo a Nápoles del Cardenal Carafa, y proponía atacar y conquistar el Ducado de Milán, y una vez conseguido esto y estranguladas las comunicaciones con el Imperio, atacar Nápoles. Mientras tanto, para evitar toda posible ayuda de Nápoles a Milán, que todas las tropas que tenía el Cardenal Carafa, reforzadas por mil caballos del Duque de Guisa y del de Ferrara, atacasen al Duque de Alba en Nápoles. Finalmente, dadas las dificultades de abrir nuevos frentes de guerra, y teniendo presente las órdenes expresas de Enrique II de ayudar al Papa con respecto a la guerra con Nápoles y Felipe II, se impuso el criterio del Cardenal Carafa, y el ejército francés marchó a Bolonia. Aquello erosionó las relaciones entre los aliados. Piero Strozzi no estaba nada satisfecho con el abandono de los que combatían por la república sienesa en Montalcino, y que Siena pudiera quedar tranquilamente en manos de Felipe II. Para el Duque de Ferrara, el ataque directo a Nápoles era perder la guerra con seguridad, y aunque llevó a cabo hostigamientos en la frontera milanesa y conquistó Correggio, buscó tender puentes de entendimiento con el Monarca Católico a través de Venecia.

En Bolonia el Duque de Guisa estudia el modo de atacar Nápoles. Hay cuatro caminos de acceso: el primero por la Campagna de Roma hacia Piedimonte San Germano. Fue la senda que tomaron los franceses que les llevó a la batalla del Garellano (Garigliano) y a una derrota total. Fue desechado porque el Duque de Alba tenía bien guarnecidas y abastecidas Anagni y Frosinone, que detendrían y desgastarían al ejército invasor. El segundo acceso sería por Vicovaro, Subiaco y Tagliacozzo; el tercero por la Sabina y Rieti a Cittaducale. Ambas entradas eran malísimas, dada la aspereza del terreno, la estrechura de los caminos y la gran dificultad que representaba pasar por ellas un ejército con caballería pesada y artillería. Así que también se descartaron. El cuarto camino era por Fermo y Ascoli Piceno para salir a Civitella del Tronto y Giulianova. Este camino era un paso transitable y con el mar cerca, lo que facilitaba las comunicaciones y el transporte. Fue la misma ruta que siguió Lautrec cuando la invasión de Nápoles de 1528. Y fue la que escogió Guisa²⁸.

El ejército se puso en marcha camino de la costa, incrementado por personas particulares y fugitivos napolitanos. Llegó a Imola y Guisa marchó a Rávena (Ravenna); las tropas, en línea recta, por Faenza, Forlì y Cesena llegaron a Rímini. Después de descansar varios días, el Duque de Guisa envió el ejército a Jesi, y él fue a ver al Duque de Urbino, que estaba en Pésaro. Guisa empezó a sospechar del Cardenal Carafa, siempre muy decidido a las acciones militares, pero ni aparecían las tropas prometidas, ni había dinero. Para enderezar las cosas, el Cardenal y el general francés marcharon a Roma, a donde llegaron el 2 de marzo de 1557. El tiempo empezaba a jugar en contra del Duque y sus planes. La estancia romana será un fracaso para el Duque de Guisa. Reclamó que su ejército se reforzase con Piero Strozzi y sus hombres, pero el Papa lo envió con las tropas a Romagna para amenazar al Duque de Florencia. Sin hombres y con las fuerzas papales divididas, el Duque de Guisa dejó Roma el 5 de abril de 1557 para unirse a sus tropas. La lógica del tablero italiano se había impuesto, y el Virrey de Nápoles se encontró con un tiempo precioso, que supo aprovechar a la perfección²⁹. Cuando don Francisco de Guise volvió a su ejército, se encontró con que no había más hombres que aquellos con que vino de Francia, pues los mil quinientos italianos aportados no eran un ejército. Su enfado y desolación estaban justificados. Las tropas francesas se pusieron en marcha. De Jesi van a Fermo y las avanzadillas entraban en el reino de Nápoles; el 15 de abril de 1557 los franceses atacan, toman y saquean Campli, conquistan Teramo y toda la tierra de la zona queda bajo su dominio menos Civitella del Tronto³⁰. Había empezado una nueva invasión y reanudado abiertamente la guerra entre Francia y sus enemigos los Habsburgo españoles.

Mientras que el Duque de Guisa, a medida que entraba en Italia, iba perdiendo velocidad y no lograba incrementar sus fuerzas por los intereses contrapuestos de sus aliados, su enemigo don Fernando Alvarez de Toledo conseguía todo el apoyo de los napolitanos y se aprestaba a la defensa aceleradamente. El Reino le dio millón y medio de ducados. Dispone que se recluten treinta mil infantes. Renueva la caballería ligera con mil quinientos caballos, levanta nueve estandartes de gente de armas y comienza a reunir un potente parque de artillería. Solicita a Luis de Barrientos que reclute seis mil alemanes, pide al Virrey de Sicilia Juan de la Vega mil españoles y espera recibir de España tres mil más, cuyo Coronel era su hijo don Hernando de Toledo, el cual traía consigo una fuerte suma de dinero para los gastos de la guerra. Pero la estrategia era mucho más compleja. Alba y Ferrante Gonzaga deciden fortificar el reino y abastecer de hombres y medios las plazas fuertes napolitanas. De este modo, cuando los franceses entrasen en el reino, se encontrarían con un ejército perfectamente parapetado

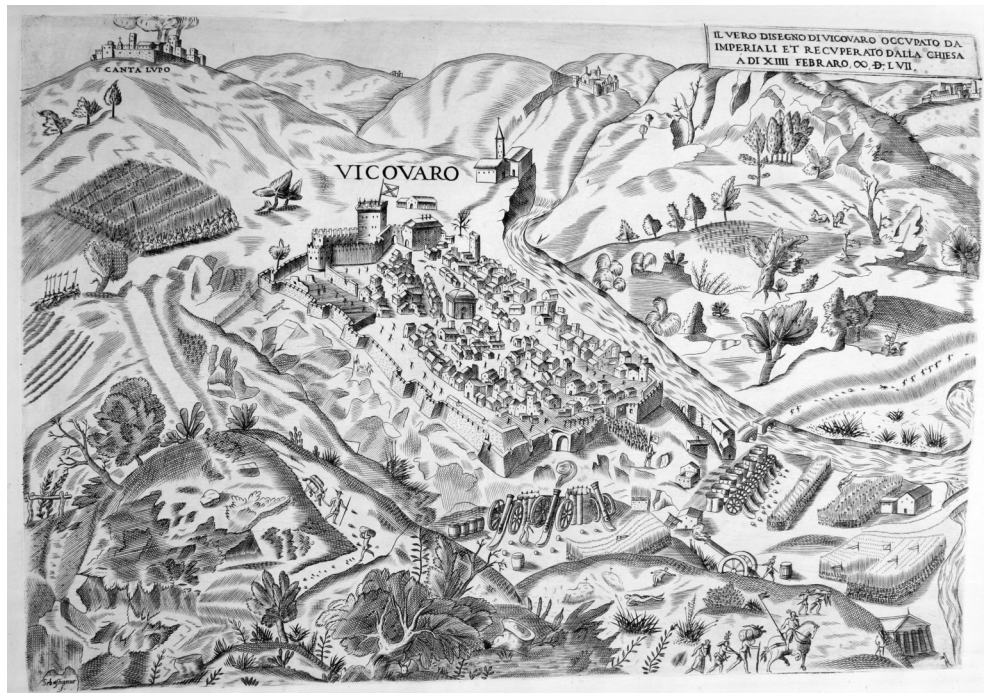


Fig. 6. *Recuperación de Vicovaro.*

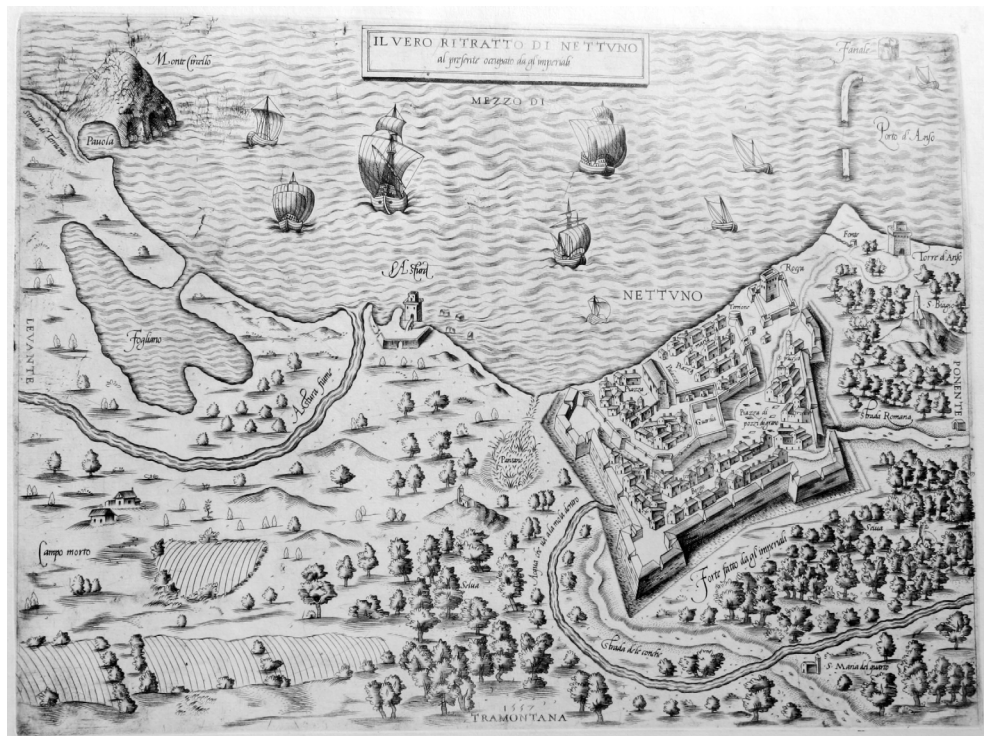


Fig. 7. *Nettuno*.

en sus defensas, presto para resistir, y un segundo hostigándolos permanentemente, listo para intervenir y aprovechar la mejor ocasión que se le presentase. Estaba todavía muy fresca la invasión de Lautrec de 1528 y no había que cometer los mismos errores. El Conde de Santa Fiore fortifica Capua, Vespasiano Gonzaga Nola y don García de Toledo Venosa, Sant'Agata di Puglia y Ariano Irpino. La defensa de la frontera era más sencilla, pues buena parte de ella estaba guarnecida a causa de la guerra con Paulo IV, quedando más desprotegida la parte oriental de la zona de Abruzzo, y visto el movimiento del ejército francés, quedó claro que su punto de ataque era aquel, como lo hiciera Lautrec. Alba envió a Ferrante Lofredo, Marqués de Trevico, a fortificar los Abruzzi; éste, de sur a norte, fortifica Chieti, Pescara, Atri y Civitella del Tronto³¹. Había que impedir a toda costa, tanto que los franceses pudiesen entrar en el reino, como si lo hacían, pudiesen progresar.

Don Fernando Alvarez de Toledo ordenó al Conde de Popoli que con los alemanes y españoles se retirase de la Campagna romana a Venafro y de allí a Chieti, y que las tropas que quedaban en las tierras de la Iglesia, cuatro mil italianos y seis cañones, las gobernase Marco Antonio Colonna. La inactividad de aquel frente era patente. El 11 de abril de 1557 el Virrey salía de Nápoles, y a grandes jornadas llegaba a Sulmona, Chieti y Atri, ordena al Conde de Santa Fiore que se meta en Civitella y refuerce la guarnición. En Chieti reúne el ejército. Está formado por veinticinco mil ochocientos infantes, de los cuales diecisiete mil eran italianos, cinco mil ochocientos alemanes de las compañías de Gaspar de Feltz y de Hans Walter, desembarcados en Nápoles por Juan Andrea Doria, finalmente tres mil españoles, soldados viejos, cuyo Maestre de Campo era Sancho de Mardones. Los caballos ligeros eran mil quinientos, gobernados por el Conde de Popoli, y los hombres de armas eran setecientos, cuyo Maestre de Campo era don Juan de Portocarrero. Responsable de las fortificaciones era Ascanio della Corgna, y consejero del Duque en sustitución de Ferrante Gonzaga, llamado a Flandes por Felipe II, se envió a Antonio Doria. Viéndose superior en fuerzas, el 10 de mayo de 1557 el Duque de Alba parte en busca de su rival el de Guisa, que tiene cercada Civitella³².

El 24 de abril don Francisco de Guise llegaba con todo su ejército a Civitella del Tronto y la cercaba; el 2 de mayo recibía la artillería y comenzó a batir las defensas con un bombardeo intensísimo. Aquel hecho se vio como el gran paso de la actividad militar del Papa y su aliada Francia, por ello se hizo un grabado calcográfico recogiendo tales acontecimientos (Fig. 8). Lo representado es el cerco en toda su intensidad, el bombardeo y la resistencia heroica que ofrecen los sitiados³³. El sistema de representación es, nuevamente, una corografía, a vista

de pájaro, de la ciudad y su entorno, a modo de los grabados de Vicovaro y Nettuno. El paisaje montuoso está perfectamente recogido, así como los valles que rodean el altozano donde se asienta Civitella; delante, hacia el mediodía, se ve el cauce del río Salino. La ciudad conserva buena parte de la cerca medieval y cinco torres del derruido castillo hacia el septentrión. Era la parte menos accesible. El resto tiene defensas modernas y hacia mediodía y levante hay baluartes; además, para garantizar el abastecimiento de agua, se hizo un bastión fuera de la muralla con el que se recogió una fuente, que aseguró el abastecimiento de Civitella. El Duque de Guisa se alojó en un convento franciscano a oriente, sito fuera de la ciudad, camino del mar, con una iglesia llamada Santa Maria dei Lumi; fortificó el área con trincheras, colocó parte de la artillería y a la infantería gascona de su ejército. Significativamente, las dos banderas que aparecen en aquel lugar, y en todo el grabado, son las de la Iglesia, no las de Francia. En un altozano al norte y noroeste de Civitella asentó otro segmento de su ejército con seis piezas de artillería, que disparaban de arriba hacia abajo, y causó enormes destrozos en las defensas medievales. Al mediodía dispuso a los suizos con artillería; al sureste asentó el resto de la artillería con los italianos.

La batería dada a la Puerta que salía al camino del mar causaba serios estragos, que reparaban afanosamente los defensores, como se muestra en el grabado; pero lo agraz del terreno, las lluvias y la firmeza de los defensores impedían los asaltos. Para colmo, la artillería francesa que estaba en el monte opuesto, cuando alzaba la mira, hacía que las balas cayesen sobre su propio ejército del lado contrario. El general francés desplazó hacia el sur, acercándolo a los suizos, esta parte de su ejército, levantó un fuerte con cuatro baluartes, dispuso dentro a los italianos del Papa y asentó los cañones, que baten despiadadamente las murallas de Civitella. Esta disposición definitiva del ejército es la que recoge el grabado, en el que se ha borrado la primera disposición. La calcografía, con rabiosa contemporaneidad, refleja la acción del cerco y los últimos movimientos de las tropas del Rey de Francia y de sus aliados italianos³⁴.

Desde la óptica de los partidarios del Papa y de los franceses, y teniendo presente los éxitos de Ostia y Vicovaro, era de imaginar una pronta victoria, y esta vez a manos francesas. Las cuatro calcografías que reflejan la guerra de Paulo IV contra Carlos V y Felipe II dan esta visión triunfalista, extremadamente triunfalista, con respecto a los acontecimientos: dos victorias, Ostia y Vicovaro; un asedio, Civitella del Tronto, y una cuarta plaza que se espera recuperar de inmediato, Nettuno. Sobre el papel, la guerra parece definitivamente ganada por el Papa Carafa y los franceses. Y dentro de esa propaganda, Felipe II, Rey de Nápoles y Duque de Milán desde 1554, no existe; la guerra es contra los imperiales,

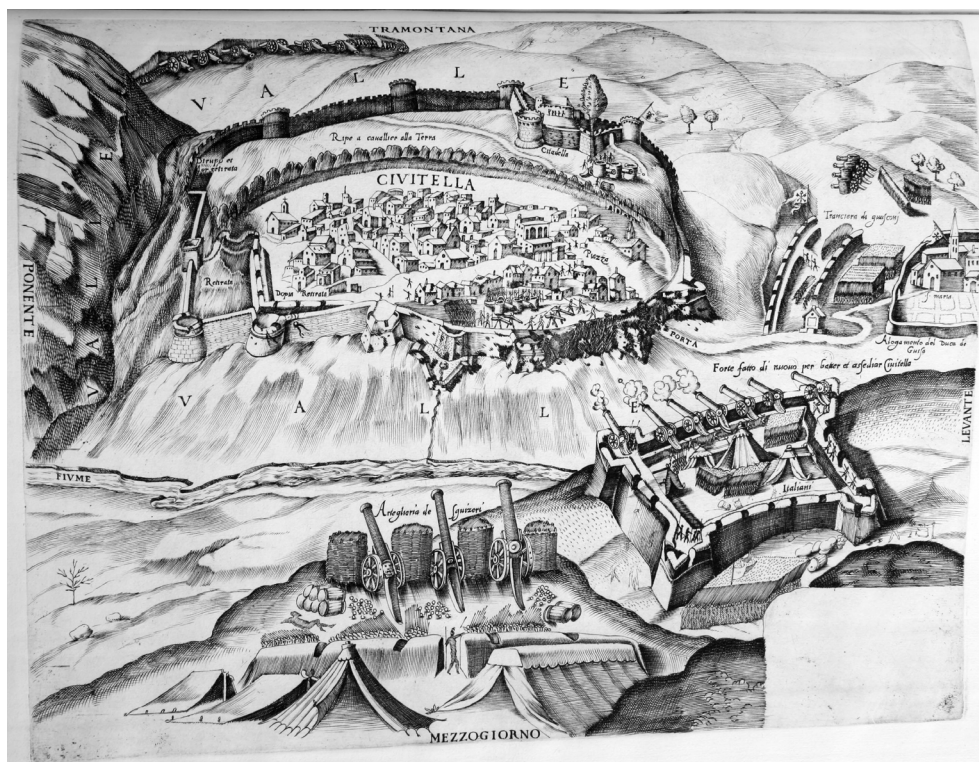


Fig. 8. Cerco de Civitella del Tronto.

como siempre se les llama, contra Carlos V, que era una persona privada cuando el conflicto estalló el 1 de septiembre de 1556.

Aunque la propaganda es un instrumento utilísimo en la política y en la guerra, con ella no se consiguen, ni los triunfos militares, ni alcanzar los fines que se procuran. Y eso ocurrió en esta guerra. Nettuno siguió en manos de Marco Antonio Colonna, su propietario, vasallo de Felipe II. Civitella, bien fortificada y abastecida y muy bien gobernada, llevará a cabo una resistencia decidida, haciendo perder los estribos al Duque de Guisa y anclando al ejército francés. El 10 de mayo de 1557 salía de Pescara hacia Civitella el Duque de Alba con su ejército. Guisa envió tropas para obstaculizarle el paso y lanzaba los últimos asaltos, de nuevo fallidos. Viéndose con inferioridad de fuerzas, decide preservar sus tropas, ya que del Papa nada se puede esperar; el 13 de mayo evacuó la artillería y el bagaje y el 15 levantaba el asedio, retirándose ordenadamente hasta salir del reino de Nápoles. La invasión había fracasado ³⁵.

Pero las cosas habrían cambiado, el 8 de junio de 1557 Felipe II publicaba en Londres el bando de guerra contra Francia, el Papa y Ferrara. Los asuntos italianos quedaban incardinados en un tablero de juegos de intereses más amplios, donde los verdaderos protagonistas eran el Rey de Francia y el Monarca Católico. El primer gran beneficiado de la nueva situación fue Cosimo de

Medici, que recibió Siena de manos de Felipe II el 25 de julio.

A su vez, toda la máquina de guerra del reino de Nápoles, gobernada por su Virrey el Duque de Alba, se dirigió hacia Roma. El frente de la Campagna estaba inactivo por falta de recursos. Marco Antonio Colonna y Giulio Orsini practicaban acciones de golpes de mano y saqueos, que asemejaban más al bandolerismo que a una guerra abierta. Pero rechazados los franceses, el Duque de Alba reforzó a Marco Antonio con los alemanes de Gaspar de Feltz y siete banderas de Hans Walter, mientras él reorganizaba el ejército y se disponía a marchar hacia Roma. Con fuerzas crecidas, Colonna vuelve a conquistar Valmontone y Palestrina y decide atacar Paliano. El 20 de julio el ejército papal, reforzado con tres mil suizos, contraataca; Marco Antonio, reforzado con mil doscientos infantes españoles, hace frente al ejército pontificio, y el 27 de julio de 1557 lo derrota en batalla campal entre Valmontone, Segni y Paliano, siendo herido y apresado Giulio Orsini. De inmediato cerca Segni y hostiga a Paliano. Aquello fue una catástrofe.

Paulo IV pidió ayuda a Piero Strozzi y al Duque de Guisa, y ambos generales, con el ejército francés, a través de Spoleto, llegaron a Tívoli. Conocida la maniobra por don Fernando Alvarez de Toledo, se desplaza con sus tropas a Sora. El 14 de agosto sale de la ciudad, el 15

Marco Antonio toma al asalto y saquea Segni. Unidas las tropas en Valmontone, el 23 de agosto llega a Roma la noticia de la derrota francesa de San Quintín. El 24 el Papa quiere negociar, pero Alba lo rechaza. El 25 de agosto el Virrey está en Colonna y tropas españolas reconocen Porta Maggiore, que ven accesible, y como muestra el plano de Lafreri (Fig. 4), era uno de los puntos más débiles de las defensas romanas. De inmediato se enviaron tropas hacia Tívoli para impedir cualquier socorro francés enviado por el Duque de Guisa. A las dos de la madrugada de la noche del 25 al 26 de agosto, Ascanio della Corgna, Marco Antonio Colonna y el mismo Duque de Alba, con el ejército encamisado, se acercaron a la puerta, listos para asaltar, pero encuentran alerta a los romanos, con lo que fracasa la operación sorpresa.

Para Paulo IV la situación militar era desesperada, y se hizo mucho peor cuando parte del ejército de Nápoles marchó al cerco y asalto de Paliano; finalmente tuvo que claudicar cuando don Francisco de Guise le informó que tenía que volver a Francia con Piero Srozzi y el ejército en socorro de su Rey. Ambos le instan a negociar la paz, uniendo sus voces a Venecia y Florencia. El 8 de septiembre el Cardenal Carafa y el Duque de Alba comienzan las negociaciones en Cave; entre el 12 y el 14 se firmaron los tratados de paz, el 16 Guisa y Strozzi embarcaron en Civitavecchia para Francia, el 19 de septiembre se entregaba Paliano y el Duque de Alba entraba en Roma. La guerra con el Papa había terminado, quedando sólo los frentes de Ferrara y la frontera de Lombardía³⁶.

Naturalmente de todos estos episodios no parece que se hiciesen grabados, las derrotas se prefieren siempre olvidar. Lo único que queda es el mapa de Lafreri de 1557 mostrando las defensas de Roma levantadas con

motivo de la guerra. Por parte del bando de Felipe II no se usó la propaganda gráfica, sino la tradicional de escribir la guerra, que es lo que llevó a cabo Alessandro Andrea, militar al servicio del Duque de Alba, al menos, desde la guerra de Alemania, cuyo texto se editó en Venecia en 1560. Años más tarde, gobernando don Fernando Flandes, encargará al pintor de Amberes Miguel Gast, que pinte el cerco de Roma de 1556. Era un cuadro al óleo de ocho pies de alto por doce de ancho (2,24 x 3,36 m). En 1573 Benito Arias Montano pagaba al pintor noventa y un florines a cuenta. La obra estaba acabada en 1575, y se encontraba en el Castillo de Alba de Tormes³⁷. La pintura se hacía muchos años después de los acontecimientos, recordando y celebrando una de las grandes acciones de guerra de su dueño.

Los acontecimientos de Italia durante el primer lustro de la década de 1550 no agradaban a Felipe II, como tampoco ser rey consorte de Inglaterra. Aquí carecía de poder y en Italia, a pesar de sus títulos, quien gobernaba era su padre. Cabrera de Córdoba señala ese malestar de forma precisa con su prosa retorcida³⁸. Pero en la guerra con Paulo IV ya es él quien gobernaba todos los estados de su herencia. Aquel episodio de trece meses, en el que el Papa y el Monarca Católico se enfrentaban con las armas en la mano, Felipe II procuró siempre dejarlo muy en segundo plano, que no resaltase, y hay que agradecerle el firmísimo empeño en que no se volviese a producir la catástrofe del Saco de Roma de 1527, prohibiendo terminantemente al Duque de Alba que se tomase la ciudad por asalto. Sin embargo, como señalara Alessandro Andrea, la guerra de Italia, entre otros muchos males, provocó que “por ella se rompieron las treguas entre el Rey Catholico y el de Francia”³⁹.

NOTAS

* Este trabajo se ha hecho dentro del Proyecto de Investigación HUM2004-01831, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Para la realización de este estudio he contado con la inestimable ayuda y colaboración de María Luisa López-Vidriero, Directora de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y de su equipo los bibliotecarios Pablo Andrés Escapa, Arantxa Domingo Malvadi, Valentín Moreno Gallego y José Luis Rodríguez. A todos ellos mis más sinceros agradecimientos.

¹ He aquí la opinión de un hasta ahora anónimo español contemporáneo, que está interviniendo en la guerra contra los franceses en la frontera de Lombardía con el Piemonte, en 1552, sobre las guerras desencadenadas contra Carlos V, estando detrás el Rey de Francia Enrique II. El texto, escrito con una letra bastante infernal, a modo de relación, es un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca del Monasterio del Escorial B.S.L.E. V-II-7, f° 62-64, dice así: Relación de lo que pasaron las magestades del Emperador Carlos Quinto y del Rey de Francia y sus ligas.

Las ligas quel Rey de Francia a hecho contra el Emperador don Carlos Quinto deste nombre en este año de cinquenta y uno y dos son las siguientes.

La primera es que la de Parma con el duque Otavio que esta fue un hueso para quel Emperador acudiese con su gente a Parma y a sus tierras contra el dho duque Otavio y contra la Mirandola / y allí se gastase porque es tierra Parma que no se puede ligeramente aver y el dho Rey de Francia entre tanto / acudiese al Piamonte de donde se ausentaron los españoles que allí estavan alojados y quedando ytalianos en guarniciones / el dho Rey tomase algunas tierras que muchos años avia quel dho Emperador tenia y asi fue ello porque se tomo / Quier a los doze de setiembre del año 1551 y San Damian luego y otras tierras y despues al ynvierno alante y otros lugares y castillos como en otra parte esta escrito desta letra /

Otra liga fue la del turco para que viniese con gran armada por la mar y destruyese muchas tierras en el reyno de Napoles y en toda la costa hasta llegar por todas las Ytalias abaxo y Catalunia hasta Cartagena /

Otra la de los comendadores de San Juan de Rodas que vinieron a Genova y allí hordenaron de quemar el armada de las galeras que allí estavan que avian traydo al Rey de Bohemia y a su muger la Reyna doña Maria hija del dho Emperador don Carlos / esta no ovo lugar porque se descubrio la traycion y prendieron algunos de los dhos comendadores y castigaron al patron adonde alojo Pedro Estros [Piero Strozzi] general del dho duque Otavio que fue desde Parma a Genova por el efeto. /

Otra fue la que hizo con el duque Mauricio y del marques Alberto de Brandarburque [Brandenburg] y el hijo de Langrave y con otros principes y tierras de Alemania y con el principe de Salerno en Napoles / que les prometio de yr con gran exercito y entrar en Alemania a pesar del Emperador y echarlo de Alemania y sacar de prision a Langrave y a los demas que presos estuviesen en poder del Emperador y ayudadles con gran suma de dineros y el en persona yr con el dho campo / y asi fue personalmente con quarenta mil hombres y que entro en Alemania y el duque Mauricio por otra parte con su campo y su magd estando en Espruc [Innsbruck] se fue de alli a lo postrero de Alemania a una tierra que se llama Villac [Villach]

Otra [hay un espacio de un párrafo en blanco]

En junio a los XXIII / donde entra esto

La Reyna Maria con su campo y Martin ban Ros su general con otro por otra parte entraron por tierras de Francia y abrasaron y destruyeron muchas tierras y matando a quantos hallavan de los enemigos y viendo esto el dho Rey de Francia que avia llegado hasta cerca de Espira [Speyer] ques dentro de Alemania se bolvio a la mayor prisa que pudo por poner remedio en sus tierras y porque los campos suso dhos de su magd no se le entrasen hasta Paris y hasta oy dia de San Juan se supo que esto es lo que por Alemania tenemos de nuevo en este campo del Piamonte

Nuevas benidas de Alemania a Ytalia de 3 de Settiembre

El exercito de la Reyna Maria con Martin Balros entra en Francia con gran bitoria por la parte de Flandes

El Emperador esta en Ulma [Ulm] con jente de su guardia y con alguna ynfanteria partir sera a 3 de Settiembre para seguir su campo el qual lleba el duque de Alba caminando con la prisa que puede con yntencio de ynbernar en Leon e Francia /-.

La jente de armas de Flandes e junta con el exercito d su magd.

Los Fiescos y sieneses quieren romper la guerra por Parma

El duque de Florencia se a declarado por serbidor de su magd. porque hasta aora no estava del todo /

Andrea de Horia tomo las 4 banderas de españoles que avian estado en Sena y ba la buelta de Napoles a buscar al principe de Salerno que esta con las galeras de Francia y tratole mal la mar que se ubiera de perder no perdio galera sino remos y entenas y cayo un rayo en una galera que mato cierta jente.

El marques de Brandalburque se a retraido en Francia con poca de su jente -// y Landegrabe mas en prision que nunca porque no cumplia la palabra quel principe de Salerno dio a su magd.

El principe de Piamonte viene por el Bal d'Agosta [Valle d'Aosta] a salir a Jambari con 20 mil tudescos y 4 mil ytalianos.

Don Pedro Gonzalez viene a ser lugar teniente de su excelencia.

- ² R. V. TOOLEY. "Maps in Italian Atlases of the Sixteenth Century". *Imago Mundi*, III. 1939, pp. 12-47. E. POGNON. "Les plus anciens plans de villes gravés et les évènements militaires". *Imago Mundi*, 22, Londres, 1968, pp. 13-19.

- ³ Giulio 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; Cun priuilegio. Hay un ejemplar en la Biblioteca del Escorial B.S.L.E. 41-V-36, y otro en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid B.P.R.M. IX-5828 con portadas diferentes.

- ⁴ E POGNON, *op. cit.*, p. 13.

- ⁵ B.P.R.M. IX-M-113 (159). Dentro del grabado se señalan los puntos cardinales con las letras P L S M; se especifican las ciudades del entorno más importantes: MANTVA (Mantova) S BENEDEDO (San Benedetto) FIGAROL (Ficarolo) FERARA (Ferrara) CONCODIA (Concordia) FINAL (Finale Emilia) WONONIA (Bologna) RECZO (Reggio nell'Emilia) MODENA. En el centro del grabado está la ciudad fortificada con la cartela que dice MIRANDOLA; alrededor de ell están los fuertes con sus correspondientes nombres: FORTO DE SANCTO MARTIN FORTO DE SANTA IVSTINA FORTO DE SANCTO ANTONIO FORTO DE SANTO MICHELE FORTO NOVO

- ⁶ El humanista francés François de Belleforest, en su obra *La Cosmographie universelle de tout le monde*, París, 1575, que es una traducción francesa de la *Cosmographia* de Sebastián Münster, 1544, reproduce dicho grabado como xilografía, enmarcándolo dentro de una fantástica orla, que es lo mejor de la reproducción. Al grabado se le añaden los siguientes textos en francés: Description de la forte ville de la Mirandole MIRANDOLE La ville de la Mirandole, representant à l'entour l'assiegement de l'armee du Pape & de l'Empereur, contre les François, & ceux de ladicte ville. Los textos dentro de la xilografía son los mismos del grabado calcográfico, recogidos en la nota anterior.

- ⁷ B.P.R.M. Map. 464-133. Es un grabado calcográfico con los puntos de orientación en las diagonales: + O flecha P. Dentro del grabado aparecen las siguientes leyendas: MIRANDOLA Piazza Porta di St^o Justina Porta di St^o Michiele SPIANATA SPIANATA Forte nouo deto di St^o Antonio. Forte di santo Martino il nouo Forte di St^o Martino Forte di St^o Michiel il nouo Forte di santa Justina il nouo. Arriba, a la izquierda, hay el siguiente texto en una cartela: A Lettori. Non solamente mi son contentato a dimostrare ui il uero ritratto del sito della Mirandola, fortezza inespugnabile situata in Lombardia, ma anco ho uoluto dimostrare come al tempo de la sedio di Papa Julio III stauasi tutti gli forti col nome l'horo. In Venetia l'Anno .M.D.LXVII. Alla libreria della Colonna

- ⁸ Giulio BALLINO. *De' disegni delle piu illustri città, & fortezze del mondo*. ad vocem.

- ⁹ C. J. HERNANDO SÁNCHEZ. *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El Virrey Pedro de Toledo. Linaje, Estado y Cultura (1532-1553)*. Junta de Castilla y León. Salamanca, 1994, pp. 334-339.

- ¹⁰ Giulio BALLINO. *De' disegni delle piu illustri città, & fortezze del mondo*. ad vocem.

- ¹¹ A. BARONI VANNUCCI. *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano*. Jandi Sapi. Roma, 1998.

- ¹² W. S. MALTBY. *El Gran Duque de Alba. Un siglo de España y de Europa 1507-1582*. Atalanta. 2007, pp. 164-173.

- ¹³ P. NORES. *Storia della Guerra di Paolo IV Sommo Pontefice contro gli Spagnuoli*. El texto se publicó en *Archivio Storico Italiano*, tomo XII. Florencia, 1847, pp. 35 y 42.

- ¹⁴ J. G. de SEPÚLVEDA. *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. Excmo. Ayuntamiento de Pozoblanco, 1998, pp. 4-19, 27. L. CABRERA DE CÓRDOBA. *Filipe Segundo, Rey de España*. Madrid, 1619, ed. príncipe e incompleta; edición moderna completa *Historia de Felipe II, Rey de España*. 3 vols. Edición de José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales. Salamanca, 1998. Respecto a la gestación de la guerra con Paulo IV y los acontecimientos de 1556, I, pp. 47-76 y 81-92.

- ¹⁵ La guerra contra el Papa Paulo IV y los franceses en Nápoles y Roma la narra un protagonista italiano de la misma, comisario del ejército del Duque de Alba, y que ya estuvo a sus órdenes años antes en la guerra de Alemania contra la Liga de Schmalkalden, interviniendo en la batalla de Mühlberg, llamado Alessandro Andrea. Dicha obra estaba ya escrita en 1557, y el autor se la dedica "All' Illustrissimo Signore don Carlo di Guevara, Conte di Potenza, et Gran Siniscalco del Regno di Napoli. In Ciuitella del Tronto. A XX di Ottob. 1557. D. V. S. Illustriss. Affettion. Seruitore Alessandro Andrea." Será editada pocos años después en Venecia por Girolamo Ruscelli, el cual se la dedica: "All' Illustrissimo et Eccellentissimo Sig. il Signor

don Pitro Afan de Rivera, Marchese di Tariffa, et Duca d'Alcala, Vicere, Luogotenente, et Capitan generale del Sereniss. Re Catolico nei Regno di Napoli, Girolamo Ruscelli. Di Venetia il di VIII. di Nouembre. MDLIX." La referencia bibliográfica es la siguiente: Alessandro ANDREA. *Della guerra di Campagna di Roma, et del Regno di Napoli, nel Pontificato di Paolo IIII. L'anno M.D.LVI. et LVII, tre ragionamenti del Signor Alessandro Andrea*. Nuouamente mandati in luce da Girolamo Ruscelli. Con Privilegii. In Venetia. Per Gio. Andrea Valuassori M.D.LX. Uso el ejemplar de la Real Biblioteca del Escorial (B.S.L.E.) 17-V-46. El texto italiano es un diálogo entre tres amigos llamados Ticomaco, que es Alessandro Andrea, Givan Giacomo Leognano et Marc'Antonio Paganello. Es un relato notablemente exacto, pero desde el punto de vista de un súbdito de Felipe II. Años más tarde, estando Alessandro Andrea en España, le insistieron en que tradujera su obra al castellano, tarea que hizo, pero suprimió la forma dialogada del original italiano, eliminó algunos aspectos del texto italiano, y añadió algunas cosas, mereciendo especial relevancia dos cartas del Duque de Alba. La referencia de la edición española es la siguiente: Alexandro ANDREA. *De la guerra de Campaña de Roma y del Reyno de Napoles*, En el Pontificado de Paulo IIII. Año de MD.LVI y LVII. Tres libros de Alexandro Andrea Napolitano. Dirigidos al Catholico Rey Don Philippe Nuestro Señor, II, deste nombre. Con Privilegio. Impresso en Madrid, en casa de la Viuda de Querino Gerardo. Año de M.D.LXXXIX. Tassado a tres maravedis el pliego. [Colofón]: Impresso en Madrid, en casa de la Biuda de Querino Gerardo Impressor de libros. Año de M.D.LXXXIX. Se han consultado los siguientes ejemplares: B.S.L.E. 53-II-17; Biblioteca del Palacio Real de Madrid (B.P.R.M.) VI-1947, y los dos ejemplares de la Biblioteca Zabálburu (B.Z.) 73-95 y 23-47, este último ejemplar tiene encuadernación del siglo XIX.

¹⁶ En la edición española, pp. 10-11, hay una errata, y dice que los caballos ligeros eran doscientos; la edición italiana, que es anterior, recoge la cifra exacta; dice así, pag. 11, "mille, et dugento cauai leggeri, che n'era generale il Conte di Popoli".

¹⁷ Alessandro Andrea habla siempre de Frosolone, tanto en su texto italiano, como en el español, y a él le siguen Cabrera de Córdoba y todos los historiadores que, posteriormente, se han referido a la guerra con Paulo IV Carafa. Frosolone se encuentra muy lejos del teatro de operaciones del ejército del Duque de Alba en esa campaña. Creo que Andrea confundió ambas ciudades. Por el contrario la fuente papal que es Pietro NORES. *Storia della Guerra di Paolo IV Sommo Pontefice contro gli Spagnuoli*. Archivio Storico Italiano. Tomo XII. Florencia, 1847, siempre habla de Frosinone. Para W. S. MALBY, *El Gran Duque de Alba*. p. 181, la ciudad ocupada es Frosinone.

¹⁸ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, p. 50. "Camilo Orsino auia empezado a fortificar a Roma, y deshecho muchas viñas; queria derribar la iglesia, y Conuento de Santa Maria del Populo, pero sabiendolo el Duque de Alua embio a poner una saluaguardia en la puerta de la iglesia de nuestra Señora del Populo, con un trompeta; y a dezir al Senado, que no la hiziesse derribar, porque le daua su palabra de no entrar en Roma, por aquella puerta, que llaman del populo; Camilo reparaua la muralla, y despues de la tomada de Anañi, fortificaua las puentes de Transteueri, que dio gran temor a los romanos:". En la edición italiana *Della guerra di Campagna di Roma*, p. 17, la noticia es mucho más breve, no apareciendo para nada lo referido al Duque de Alba y Santa María del Popolo; dice así: "Hauera Camillo Orsino preso a fortificar Roma, et guaste molte uigne, hauea gittato a terra il monasterio di Santa Maria del Popolo, et molte altre chiese di Dio, restauraua per tutto le mura, et doppo la presa di Anagni faceua forti i ponti di Trasteuere, il che iede grandissimo spauento a i Cittadini".

¹⁹ En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se conservan cuatro ejemplares de ese mapa en perfecto estado de conservación, encuadernados en sus correspondientes álbumes, cuyas signaturas son: Map. 438-63, Map. 454-82, Map. 455-4, Map. 464-140. Abajo, a la derecha, de la lámina calco-gráfica, dentro de una cartela, va la siguiente leyenda en capitales romanas: RECENS VRVS POST OMNES OMNIUM DESCRIPTIO .VRBS. ROMAE TOPOGRAPHIA. CUM VALLIS FOSSIS AGGERIBVS CAETERISQ. QVAE AD HOSTIVM IMPEDIEND. IRRVPTION. PER VNIVERSVM VRB. AMBITVM INTRA EXTRAQ. MOEN. PVBLIC. IMPEN. FIERI CVRAVIT PAVL. IIII. PONT. MAX. DVM BELLO PARENTHOP. PREMIERETVR. FORMIS ANTON. LAFRERII. SEQVAN. DILIGENTISS. EXPRESS. AN. M. D. LVII. CON GRA ET PRIVILEGIO. Abajo, a la izquierda, en una cartelita, va el anagrama N B del grabador Nicolás Beatrizet. Dentro del grabado va escrito: TESTACEVS S C CESTI P S PAVLI Stº Sauo S-balbina THERME-ANTONIANAE AVENTINVS S-Sabinae S-Alexo P-S-SEBASTIANI P-LATINA COELIOLO S-Stefano roton Basilica lateranen P S-IOANI AQVA CLAVDIA S + in ierusalem T-VENERIS S. gregorio S-Io-et paulo S-Quatuor S-clemen S-P et marce CIRCVS-MAXIMVS PALATINVS THERME DI TITO MONS ESQVILINVS S-Vito S-Eusebii S-maria maiore S-antoni AQVA MARTIA AQVA IVLIA P-MAIOR P-S-LAVRENTII P-PORTVENSIS P-S- PANCRATI VALLIS FORNACVM MONS IANICVLVS S-P-in monte aurio S-Honofrio FORVM BOARIVM CAPITOLINVS FORVM ROMA PANTHEON M-ACITORIO VIMINALIS Stº Laurenti in palisp MONS QVIRINALIS THERME-DEOCLETII VIVARIVM P-S-AGNES P-SALARIA AQVA VIRGINE S-Trinitatis COLLIS HORTVLOVM P-POPOLI P-S-PETRI P-TORIONE VATICANVS BELVIDERE P-PERTVSA VALLIS INFERNI.

²⁰ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, p. 62. "Aquel dia, se vio la gran Ciudad de Roma, viesse passar por sus puertas un exercito de tan poca, aunque valerosa gente, sin poder valerse dello". En la edición italiana, *Della guerra di Campagna di Roma*, p. 24, se dice: "Si videro quel giorno le superbe torri, et gli stupendi edifici di Roma, et poteua considerarsi quanta fusse la mutatione della temeraria Fortuna, che la Città, capo già del Imperio, che abbracciò dalle prime parti dell'Oriente, all'estreme dell'Occidente, con quanto si stringe tra Borea et Austro, si uedesse passar quasi sù le porte un'essercito, benche di coraggiosa, ma di poca gente nemica, senza risentirsene".

²¹ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, pp. 72-85. Piero Strozzi salió de Roma con tres mil infantes y trescientos caballos "y se puso en la boca de Fiumicino, que es un brazo del Tibre, que da en la mar, seys millas apartado de la boca del rio, y haze aquella isla que se ha dicho". Para concluir: "El tambien empeço otro fuerte, y mostraua de querer estoruar al Duque el passar de la otra parte del rio". En la edición italiana, *Della guerra di Campagna di Roma*, p. 29, se dice: "Da Roma, per non istar' ancor essi ociosi, uscì Pietro Strozzi con tre mila fanti, et tre cento cauai leggeri, et s'accampò sù la bocca di Fiumicello, ch'è un braccio del Teuere, il quale da sei miglia discosto da lui entra lentamente nel mare, oue già Nerone fece cauire il porto, con tanta sua gloria, che uolle, che si scolpisse nel riuerso delle sue celebrate medaglie. Io hò una di queste medaglie, per quel ch'io mene stimi, ragioneuolmente bella."

²² A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, es muy preciso con el asunto del fuerte. En página 61 escribe: "Su intencion no era destruir aquella Ciudad, cabeça principal de la Religion Cristiana: Assi que se determino a la empresa de Ostia; con proposito de hazer un fuerte en la boca del rio Tibre, y estoruar, que por alli no entrasse vitualla en Roma de la parte de la mar: como hizo Mario, quando con Cina se hizo señor della.". En la edición italiana *Della guerra di Campagna di Roma*, p. 24, escribe: "oltreche non era di sua intentione rouinar quella Città già Reina del mondo, et ora capo della religion cristiana. Là onde si deliberò all'impresa di Ostia, et fece pensiero di far'un forte sù la bocca del Teuere, per impedir'à Roma le uettouaglie per quella parte del mare, nel modo, che fece già Mario nel tempo, che con Cinna se n'insignorì.". Una vez ante Ostia, tirado el puente y pasado a la Isola, y disponiéndose todo para el cerco, Andrea dice, pp. 72-85, que "hizo trazar el fuerte otra milla mas abaxo, cerca de seyscientos passos lexos de la boca del rio". En el texto italiano, pag. 29, escribió: "Il Duca con la fanteria spagnuola, et con la caualleria tutta s'accampò un miglio più di sotto sù la riuola del fiume, et ui fece gitar' il ponte, et scorrer dall'altra parte, oue mandò l'artiglieria grossa. Disegnò il forte un'altra miglio più sotto, intorno sei cento passa discosto dalla bocca del fiume." Conquistada Ostia, Alessandro Andrea detalla la terminación del fuerte, sus características y su guarnición: pp. 88-89, "El Duque de Alua entendio en hazer acabar el fuerte, que ya se auia empezado a labrar de faxina, y tierra, cerca de media milla mas arriba de la boca del rio, en la ribera yzquierda, baxando rio abaxo; traçado el quadro, de cient passos cada quadro, o cortina de largo; la una por la corriente del rio, las otras repartidas igualmente; En cada uno de los quatro angulos un baluarte, grande a proporcion, y bien formado con sus cañoneras, y defensas necessarias; la altura fue mas de pica y media; Lo guesso de las cortinas deziseys pal-

mos: La puerta en la parte contraria del río: Lo vazio, que se encerraua en los quatro baluartes, y cortinas, fue lleno de casas de tablas, para morar en ellas los soldados, que auian de quedar a guardarle; con una en medio, grande para tener en ella municion, y bastimentos. Acabado el fuerte en diez días, el Duque dexo en guardia del, y del Castillo de Ostia los Capitanes Iuan Vazquez de Auiles, y Don Francisco Hurtado de Mendoza con quatro cientos españoles, y ocho pieças de artilleria, con sus municiones necessarias, y con orden, que de Neptuno, y de Gaeta se les proueyesse, de vituallas, y de todo lo necessario para seys meses: Y el partio para Anañi el postrer dia de nouiembre.” En Anagni está un día y deja el gobierno de la Campaña de Roma al Conde de Pópulo, ordenándole que prosiga las fortificaciones de Anagni y Frosolone. De inmediato retornó con parte del ejército a Nápoles a través de Fratte y San German. En el texto italiano se señala, pp. 36-37: “Partì il Duca l’ultimo di nouembre verso Anagni, et lasciò ordine, che si facesse un’altro forte in Nettuno, come luogo, che gli pareua d’assai importanza.”

²³ Las fuentes españolas son muy parcas con el desastroso acontecimiento de Ostia, y todas siguen al napolitano Alessandro ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, pp. 146-148. “De Roma salio el Duque de Paliano, y Pedro Strocchi [Piero Strozzi], con seis mil infantes, ocho cientos cauallos, y seis cañones: y viendo el estoruo, que Ostia, y el fuerte dauan a las cosas de Roma, determinaron hazer aquella empresa la primera: y quitar aquel empacho: Fueron sobre Ostia, y la cobraron luego sin pelear: porque aquellos pocos soldados españoles, que estauan dentro no auian aun reparado, lo que auia abierto la bateria, que hizo el Duque de Alua: y no pudiendo defenderse, rindieron el castillo, y se retiraron al fuerte, donde fueron cercados con los otros, y empecandose a batir, luego se vino a concierto, que lo dexassen, y los soldados se fuessen a Neptuno seguramente, con sus armas, y con dos pieças de artilleria: huuo sospecha, que los del Papa huuiessen cohechado con dineros a los capitanes Iuan Vasquez de Auilez, y Francisco Hurtado de Mendoza, y a Ortiz de Vera, que tenia mucha autoridad entre aquellos soldados: porque auia estado en Orbitello [Orbitello], con cargo de artilleria, y en otras empresas, y el Duque le auia dexado alli, como por compañero de los capitanes: y paresce, que se confirmo esta sospecha: pues que pocos meses despues en Flandes, el Duque de Alua hizo, que por esta causa, el Rey mando cortar la cabeza a Francisco Hurtado de Mendoza: y Iuan Vazquez se fue a Malta a su religion: Estos tres, que he dicho, dauan a entender a los soldados, que no se podia llegar a las cortinas, ni a los baluartes para defenderse, por lo mucho que auia llouido: y que los enemigos procurauan ahogarlos, boluiendoles encima del río Tibre, que dezian poderse hazer con facilidad: porque estaua mas alto el río, que el fuerte: y que era menos mal saluar sus vidas, y sus armas con aquellas dos pieças de artilleria, para emplearlas en otros seruiços de su Rey, que, persistiendo con loca obstinacion en una empresa, que no se podia sustentar, echarlo a perder todo, con mayor daño, y desseruiço del Rey; De manera, que los soldados, persuadidos de sus capitanes, rindieron el fuerte, con las condiciones, que se ha dicho.” L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II, Rey de España*. I. pp. 99-100. Por su parte, una fuente papal como Pietro NORES, *Storia della Guerra di Paolo IV*, p. 169, no es más explícito y también parece seguir a Andrea, aunque sin citarlo.

²⁴ En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (B.P.R.M.) se conservan cuatro ejemplares de este grabado: Map. 438-65; Map. 454-83; Map. 455-8; Map. 464-141. Todos ellos están en perfecto estado de conservación y encuadrados en sus correspondientes álbumes. Abajo, a la izquierda, en una cartela, va la siguiente leyenda: IL-VERO-DISEGNO-DEL-SITO-DI HOSTIA-E DI PORTO-CON-LI FORTI-FATTI-DAL-CAMPO-DI-SVA SANTITA-ET-DELLI-IMPERIALI-QVALI SI RESERO-ADI-XXIII-GENNARO M-D-L-VII. En el texto hay un error. Los imperiales, como llaman los partidarios de Paulo IV a las tropas de Felipe II, en este caso la guarnición española, se rindieron y abandonaron el fuerte de la Isola el 14 de enero, dejando toda la zona en manos papales. Dentro del grabado, aparecen con letras mayores ROMA ISOLA TEVERE-F FIVM-CINO MARE-MEDITER OSTIA PORTO DI TRAIANO. En minúsculas hay una abundante nomenclatura: S-+ Capo di boue font S-Sebastiano Lenuntiat tre fontane grotta proseria S-paulo S-brancacio grotta delle fate via portuense vis ostiense Agua Acetasa Casalatto mola formello mala fede Dragoni Campo merlo Magiano pantano C-saracino C di Iulio maffeo Castel mal nome mala grotta Campo salino porto porto di Claudio stagno forte del papa forte de gli imperiali Abandonato forte del papa forte de gli imperiali Zaffarana forte del papa forte del papa stagno fusano.

²⁵ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, pp. 150-153. “[El Conde de Popoli, como no pudo defender Tívoli] se fue a Vicouaro [Vicovaro]: donde el mismo día lleo el Baron de Feltz, con sus tudescos, guiados por Alexandro Andrea: El Conde estuuu alli dos días, para fortificar, y bastecer aquel lugar lo mejor, que podia: y dexo en el dos compañías de españoles, de los capitanes Gomez de la Torre, y don Pedro de Castilla: y el, con los demas, y con los tudescos se fue a Arzoli [Arsoli], y Auricola, mirando en lo que harian los enemigos: Que sabia, que auian entrado en Tiuoli, y que de alli, yuan a Vicouaro: Cercaronle, plantaron la artilleria, y en un mismo tiempo se leuataron Ruuiano [Roviano], Cantalupo, Canemorto, con todos los demas del derredor: El Conde desseaua socorrer a Vicouaro: mas hallandose con poca gente, la caualleria deshecha, sin artilleria, la tierra enemiga: y teniendo orden expressa del Duque de Alua, de no cansar a los tudescos: y considerando, que por poco daño, que el recibiese, se ponía en peligro de perder no solamente Anañi [Anagni], y Frosolon [Frosolone], mas Tallacoz [Tagliacozzo], y parte del Reyno, y que si hazia retirar el cerco de Vocouaro, no era tanto el prouecho, quanto la perdida, no quiso auenturar a perder mucho, para ganar poco: assi que se fue a Subiaco, aguardando a ver en lo que pararia lo de Vicouaro, y pensando guardar aquellos pocos tudescos para la guardia de Anañi, y Frosolon, donde se auia de hazer cuerpo; teniendo por cierto, que los enemigos yrian alla derechos si tomauan a Vicouaro.

Batieron a Vicouaro cinco días, abrieron buena parte de la muralla, y dieron el assalto: Los españoles defendieron valerosamente la bateria, y hizieron retirar a los enemigos: El día siguiente los soldados españoles se retiraron al castillo, pensando hazerse fuertes alli dentro, sin que viessen alguna señal, que los enemigos tornassen a arremeter: Antes diziendoles una mugercilla del lugar, que no se fuessen de la muralla, porque no se veyan enemigos: los soldados seguian a sus capitanes: y uno dellos dio una herida en un brazo de su alférez, porque le acordaua el yerro que se hazia, en desamparar la muralla, y yrse retirando al castillo; y assi no auia quien osasse hablar: La bateria fue desamparada de tal manera, que uno de la tierra, dio señal desto a los de fuera, y entraron por ella sin contienda: y mataron a quantos soldados toparon, que se yuan retirando al castillo, donde se auian ya encerrado los capitanes, que luego se rindieron saluas sus vidas, y las de otros treinta soldados. Murieron en aquella entrada cerca de dozientos españoles: porque, aunque el Duque de Paliano procuraua saluarles las vidas, todavia no bastaua refrenar la furia de los gascones, y esguizaros naturalmente enemigos de los españoles: y con harto trabajo saco en las ancas de su cauallito a uno de los capitanes.

La tomada de Vicouaro dio espanto a las tierras del Reyno de Napoles, que, estan en aquellas partes: y en Tallacoz, y en su comarca, ya se estaua en alguna confusion: y si los enemigos fueran por alla, no hallaran mucha resistencia, y pudieran hazer gran daño: porque en Tallacoz auia muchos bastimentos, lleuados alli para la necesidad del exercito: Pero ellos, contentandose de cobrar sus tierras, corrieron hasta Subiaco, y saquearon Anticoli de Corrado [Anticòlo di Corrado], y boluieron a Roma: Que fue juzgado por grande yerro: El Conde de Populo auiso al Duque de Alua de la tomada de Vicouaro: y que para lo de alli auia menester mas gente, artilleria, y dineros: y se fue a Florentino [Ferentino], donde enfermo de manera, que lleo al punto de la muerte.” P. NORES, *Storia della Guerra di Paolo IV*, pp. 169-170, sigue fielmente a Andrea, y lo mismo hace L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II, Rey de España*, I. pp. 100-101.

²⁶ Hay cuatro ejemplares en la B.P.R.M. Map. 438-66; Map. 454-84; Map. 455-14 y Map. 464-142, todos en perfecto estado y encuadrados en sus álbumes correspondientes. Es una calcoграфия, y en la parte superior derecha, en una cartela, va la siguiente leyenda: IL VERO DISEGNO DI VICOVARO OCCVPATO DA IMPERIALI ET RECVPERATO DALLA CHIESA ADI XIII FEBBRAIO. M. D. L. VII. Dentro del grabado va escrito: VICOVARO CATA LUPO. El grabado va firmado en la esquina inferior izquierda con un Sebastianus f.

- ²⁷ B.P.R.M. Map. 455-13. Este grabado, en perfecto estado y encuadernado, tiene arriba, en el medio, dentro de una cartela, la siguiente leyenda: IL VERO RITRATTO DI NETTUNO al presente occupato da gli imperiali. El grabado está orientado y dentro de él se señalan los puntos cardinales MEZZO DI LEVANTE PONENTE TRAMONTANA, se señala la ciudad también con mayúsculas NETTUNO, y los restantes lugares se hace con minúsculas: Monte Circello Cale Pauola strada di Terracina Fanale Porto di Anso Flogiano Astura fiume Astura Pantano Piazza Palazzo Piazza S. Maria Torrione Rocca Guardia Piazza di pozzi di grano S. Francesco Borgo Fonte Torre d'Anso S. Biagio Strada Romana Campo morto Selua Acqua che ua ala mola dentro Strada dele conche Forte fatto degl'imperiali Selua S. Maria del quarto. El grabado está fechado abajo en el centro: 1557.
- ²⁸ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, pp. 155-171.
- ²⁹ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, pp. 216-217. P. NORES, *Storia della Guerra di Paolo IV*, pp. 174-181.
- ³⁰ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, p. 219.
- ³¹ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, pp. 114-116. En la edición italiana, *Della guerra di Campagna di Roma*, p. 47, es Ferrante Gonzaga quien propone hacer frente al ejército francés fortificando las plazas de los Abruzzi y enfrentándoles con un ejército, listo para aprovechar la menor ocasión que se presente para destruir al invasor. Al Duque de Alba le pareció un consejo excelente, y decidió seguir esta estrategia militar.
- ³² A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, pp. 217-218 y 235-239.
- ³³ En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (B.P.R.M.) se conservan cuatro grabados iguales con el cerco de Civitella del Tronto, Map. 438-67, Map. 454-85; Map. 455-15, Map. 464-143, todos encuadernados en sus correspondientes álbumes y en perfecto estado. Dentro de la mancha calcográfica, los puntos cardinales, el nombre de la ciudad y los accidentes del terreno van en mayúsculas: TRAMONTANA PONENTE LEVANTE MEZZOGIORNO VALLE VALLE VALLE CIVITELLA FIUME, el resto de la nomenclatura, menos una, va en minúscula. Dirupo et los ritirata Ripe a caullier alla Terra Citadella Retirata Dopia Retirata Piazza PORTA Tranciera di guasconi S maria Alogamento del Duca de Guisa Forte fatto di nuouo per batter et asediare Ciuitella Italiani Arteglia de Sguizeri. Abajo, a la derecha, hay un vacío donde tendría que ir una cartela con la leyenda del grabado. La plancha ha sido retocada, borrándose mal la primera disposición de la artillería, que todavía es visible, para disponer encima la disposición definitiva de los cañones en el bombardeo. El grabado carece de nombre y de fecha, pero debe ser similar al de Nettuno, es decir, hecho en 1557, a la vez que los acontecimientos, lo que delata nuevamente la contemporaneidad de la pieza con lo que en ella se cuenta.
- ³⁴ P. NORES, *Storia della Guerra di Paolo IV*, pp. 183-186.
- ³⁵ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, p. 116. En el proceso de fortificación de la frontera del Abruzzo, al Marqués de Trevico “pareciendole Ciuitela de sitio fuerte, puesta en las fronteras, cerca de Ascoli de la Marca [Ascoli Piceno], a proposito para detener el impetu de los enemigos”. Más adelante, pag. 119, señala: “Pero el mayor cuydado, que tenia el Marques era de Ciuitela, como la primera, que se auia de oponer al impetu de los enemigos (como a la boca del lobo) si entrauan por la parte del rio Tronto: Por esto, para fortificarla, juntaua con gran diligencia aluafies, gastadores, bestias de carga, maderos, faxinas, y todo lo demas necessario: Entendia de dia, y de noche en reparar la muralla, hazer bestiones, cauar trincheas, y algibes: yua por todas partes, pero lo mas del tiempo estaua en Ciuitela, para fortificarla, y para bastecerla de vituallas, de agua, de armas, de municiones, y de todo lo demas necessario para resistir al cerco: y auia embiado alla los dos medios cañones, que se ha dicho, que hizo sacar del castillo del Aguila”. pp. 218-219, El Marques de Triuico auia dexado en Ciuitela a Carlos de Loffredo su hijo, moço de veinte años de gran valor, con mil infantes italianos: y el auia escogido los mancebos de aquella tierra mas abiles a las armas, y hecho dellos dos compañías: Los de Ciuitela en el principio sospechauan, que aquellos soldados los dexarian, y suplicauan al Marques de Triuico, que se estuuiese con ellos a defenderlos: El dixo que su presencia era necessaria en otras partes, y les dexo a su hijo. Despues el Duque, para assegurarlos mas: y tambien, porque le parecia necessario, que estuuiese alli otro, juntamente con Carlos, embio al Conde de Santa Flor: el qual, yendo de noche, y siempre fuera de camino, acompañado del capitan Todaro, albanes, y de Francisco del Porto, con pocos caualllos, y entre ellos uno de Ciuitela, que los guiaua, entro en el lugar a buen tiempo: porque entrando, y en acabando de cerrar la puerta, llegaron unos caualllos ligeros franceses, que auian salido de Campli, y puestose en emboscada por muchas partes, le auian descubierto, y ydo en seguimiento hasta Ciuitela”. El asedio y defensa de Civitella del Tronto fue el episodio más épico de toda la guerra, descrito con todo detalle por Alessandro Andrea, pp. 222-235: “Un sabado XXIII de abril, llegaron el Duque de Guisa, y don Antonio Carafa Marques de Montebelo [Montebello], sobrino del Papa, con todo el exercito, y la cercaron por todas partes: Aunque Guisa se auia detenido muchos dias en el Fermano, por no querer entrar en el Reyno con tan poca gente: Todavia don Antonio le persuadia, que passasse adelante: porque dezia, que luego veria gran mudança en el Reyno: y que en Ascoli se hazian soldados: y que ya auia visto, que auian saqueado a Campli, y tomado algunas otras tierras: y pareciendo a Guisa, que, entrando en tierra de sus enemigos, ganaria reputacion: y siruiendose de sus vituallas, desagruaiaria los amigos, fue a cercar a Ciuitela: Con intencion, de aguardar alli la gente, que auia de dar el Papa, y ver que mudança harian los del Reyno, y si no ganaua tan presto a Ciuitela, de no perder tiempo con ella, sino dexar alli dos, o tres mil infantes, y dozien- tos caualllos, que la tuuiesen cercada: y con lo demas de su exerito, tirar de largo, y no dar tiempo al Duque de Alua de juntar exercito. Estuuose el Duque de Guisa en el cerco de Ciuitella ocho dias, aguardando la artilleria, que le auan de traer de Ferrara, de Ancona, y de Roma: reconociendo solo por donde se podia batir mas comodamente: Entretanto se hazian algunas escaramuças: porque los de dentro, no solamante tirauan arcabuzazos, y algunos cañonazos, pero dellos salian algunos a escaramuçar valerosamente: hasta que el otro sabado siguiente, al que llegaron los franceses, empezaron a batir con gran furia de cañonazos, por quatro partes: en la frente de la tierra entre leuante y mediodia, y contra las dos puertas. Civitella esta puesta en un cerro alto, con frente buelta a Xaloque [viento del sureste], empezando a subir la muralla, y las casas, de la mitad arriba, de donde el cerro se leuanta mas: por cuya frente las casas se van extendiendo de una de las puertas de la tierra, que mira al mar Adriatico, a la otra puerta, que esta buelta a las montañas: y haze la imagen de un gran teatro: porque las casas van subiendo bien ordenadas hasta lo mas alto del cerro, que alli es muy aspero, con sierras de peñas viuas: En aquel alto solia auer un castillo: que por lo que se parece, era fuerte razonablemente, por aquella edad antigua: Deribarónle los vezinos, quando el Rey Carlos Octauo entro en el Reyno por no sufrir insolencias del Alcaide. La loma del cerro no es poblada, y la cumbre, donde estaua el castillo esta cercada de una muralla antigua, bien debil, con una de las cinco torres, que tenia el castillo, que sola quedo en pie: la esquina del cerro mira a Maestro [viento del noroeste], y tiene la subida alta, y aspera mas que por las otras partes: Todo el cerro esta rodeado de valles, y de la parte de poniente, a rayz del cerro, por un valle muy hondo, corre un pequeño rio, que le llaman Salino pequeño, el qual, cerca de Belante, dexandose a Turtureto a la mano izquierda, va a dar en el mar Adriatico, cerca de Iulia nueua [Giulianova]: Por la puerta de Ciuitela, que mira a la mar, se entra un poco mas llano, y en frente de ella, cerca de trezientos passos lexos, ay un conuento de frailes de la orden de Sant Francisco, en el qual alojo Guisa: y por aquella parte mando hazer algunas trincheas: y entre ellas una, mas larga de media milla, que yua torciendo a manera de andar de una culebra: pensando plantar la artilleria, para batir aquella puerta: pero viendola bien cercada de baluartes, y con muchos trauesses (porque el Marques de Triuico auia reparado alli: mas que en otra parte) mudo proposito: y en todas las trincheas puso arcabuzeros, que tirassen de continuo a los de la muralla: Hizo plantar una culebrina debaxo de una torre, que estaua cerca del conuento, con la qual descubria algunas calles de la tierra, para quitar con esto el trato de la gente: Cinco cañones hizo plantar en un collado en frente de la tierra, y otros quatro en el mismo collado, un poco mas abaxo: Estos batian un lienço de muralla, y un bestion, que estaua en el medio de la tierra: y estando plantados un poco baxos tirauan hazia arriba: Otros seis cañonez hizo plantar en frente de aquella puerta de Ciuitela, que estaua hazia las montañas, y batian

la muralla, y una torre pequeña cerca de la puerta: Y porque el collado, donde estauan plantados estos seis cañones era mas alto que la muralla, tirauan hazia abaxo: y batiendo de contino, abrieron tanta bateria, que pudieran dar assalto: y demas desto, un día se cayo un lienço de muralla, junto a un baluarte: porque auiedo llouido mucho, el baluarte hecho de fresco, se lleno de agua: y como la tierra no estaua aun bien assentada, se cayo, y al caer lleuo tras si el lienço de la muralla, y desto los franceses leuantaron grandes gritos de alegria: Pero los de dentro no desmayaron, antes con gran solicitud entendieron de noche, a rehazer la cortina de la muralla caída, con tierra, y con faxina: y assi mismo todo lo que de día derribauan los enemigos con tiros de cañones, reparauan de noche, trabajando en ello no solamente los hombres, mas tambien las mugeres: que se ponian en los trabajos con gran diligencia, y grandeza de animo: De noche lleuauan en las cabeças, y en los hombros faxinas, tierra, y piedras: y de día, de comer a los soldados, y a los del pueblo, que no dexauan la guardia de la muralla: y alguna dellas se ponía un morrion en la cabeça, y tomaba en las manos un arcabuz, o una pica, o alguna otra arma, para dar a entender a los de fuera, que dentro auía mas numero de gente: y si algun tiro de cañon mataua alguna dellas, no desmayauan las otras, ni dauan gritos, o bozes de mugeres, sino que, apretandose mas, entendian en sus obras, sin mostrar miedo. El Conde de Santa Flor, y Carlos de Lofredo auian repartido la tierra en quarteles, y entregado a cada uno lo que auia de guardar, a unos muralla, a otros baluarte, a otros hazer cuerpo de guardia, en una parte muchos, en otra pocos, segun les parescia necessario: pero de manera, que cada noche se mudauan los soldados de guardia, porque no siempre unos guardassen los mismos quarteles, para escusar los inconuenientes, que de no mudarlos se podian recrescer: ellos iuan por todo, y en un mismo tiempo se hallauan en una, y en otra parte del lugar: y llegauan luego donde quiera que los enemigos mostrauan querer yr a reconocer, o hazer alguna otra facion de guerra: y saludandolos con una buena ruciada de arcabuzazos, en un momento parescian en otra parte, y hazian otro tanto: Tenian en la tierra solos aquellos dos medios cañones, que dixe, que el Marques de Triuico auia hecho sacar del castillo del Aguila: y con ellos, quando de un cabo, y quando de otro, del lugar tirauan a los escuadrones, a la artilleria, y a la municion de los enemigos: y algunas vezes al conuento, donde alojaua Guisa, y hazian matança, y daño grande: y dauan a entender, que tenian mas pieças de artilleria: Y aunque en el principio yuan mas recatados en el tirar, por tener pocas balas: todavia, despues que echaron de ver, que de las balas que tirauan los enemigos, muchas entrauan justas, y selladas en sus dos pieças, hazian tirar tantas, que no dexauan passar punto de tiempo, ni de ocassion, que no hiziesen daño: y demas de la gente, que mataron, que no fue poca, embocaron tres pieças de artilleria: la una rompieron del todo: a la otra quitaron un pedaço de la boca: y a la otra rompieron una rueda: de manera, que los enemigos no se pudieron seruir mas dellas: Y con esta arte de guerra el Conde de Santa Flor, y Carlos de Lofredo animando siempre a los soldados, y vezinos: y haziendoseles compañeros en los trabajos, y en los peligros, defendian aquella tierra con grande animo, y valor.

Guisa auia roto la muralla en dos cabos, y embiando a reconocer la bateria hallaua gran dificultad al arremeter: porque, por aquella cuesta alta, y aspero los soldados no podian subir corriendo: Tambien auia otra dificultad, que el agua, que auia caydo, y caya continuamente del cielo, en aquel principio del mes de mayo, auia mojado el suelo de tal suerte, que los soldados no podian tenerse en pie, por aquellas cuestras llenas de lodos, y de greda: De manera, que Guisa encendido de colera, vino a dezir, que Dios se auia buuelto español del todo, pues que con el llouer estoruaua a el sus negocios, y a los de dentro daua agua, que entendia, que les faltaua: Aunque a esto tambien auia proueydo el Marques de Triuico: porque auia hecho un gran baluarte, entre los otros, y encerrado en el una fuente, que manaua debaxo de Ciuitela y la auia hecho mayor, para que diese mas agua: y hecho cauar un pozo alli cerca, De mas desto, auia hecho henchir de agua todos los algibes, y vasos que auia en el lugar: y cerrar la boca de algunos algibes llenos de agua, para guardarlos en tiempo de mayor necesidad. Distribuyase el agua con grande orden: alguna seruia para beuer: otra para amassar, otra para los cauallos: y otra para otras necesidades: de manera, que no faltaua, ni se echaua a mal: Y no solo de agua estauan proueydos los de dentro: mas de todos los mantenimientos, y municiones necessarias: Assi que Guisa, auiedo hecho reconocer muchas vezes las baterias, hallaua otra dificultad mayor de las que se han dicho: y era el daño grandissimo que se hazia a los que sellegauan a la bateria, con las piedras, que arrojan los de dentro, donde auian juntado muchas de todas suertes, a la redonda de todo el lugar, y dexando caer una, baxaua saltando por aquellas cuestras, con tanta furia, que despedaçaua todo lo que topaua, y estas pedras hazian mayor daño, que las otras armas de dentro, el Duque de Guisa, viendo esto, determino de yr el propio a ver, que manera de remedio podia tomarse a tantos males, como las piedras hazian: y mando hazer dos gatos: Eran estas dos maquinas, hechas de maderos; y tablas, como las que suelen poner encima de las pieças de artilleria, para guardarlas del agua, que las llaman camisas: o como las que los aniguos solian llamar testudines: aunque hechas para otros efectos: Cubierto con estas, que lleuauan ruedas debaxo, y las impelian hombres, y con muchas sacas de lana, para resistir las pedradas, acompañado de dos mil arcabuzeros, en anocheciendo se fue a la muralla, por la parte, que mira a las montañas, donde se auia abierto una buena bateria: Los de dentro tenian alli una gran retirada, alta, y bien proueyda por todo de cubas, llenas de piedras, y de otros reparos, y con muchos, y grandes cantos para tirar: Guisa, dos días antes, auia hecho mudar la bateria, y passar a la otra parte del lugar todas las pieças que batian en otras partes, sino las que tirauan a aquella puerta: y batiendo a la esquina del cerro, donde no auia poblado, cerca de donde solia estar el castillo, auia derribado un lienço de muralla: Por esta parte hizo dar arma: y el se fue con sus gatos a la otra, donde estaua la retirada, siendo ya mas de tres horas despues de anochecido: y en llegando a la bateria, hizo tirar algunos cañonazos, pensando quitar la defensa de la retirada: en la qual estauan de guardia tres compañías: la una del capitán Angelo de Morro de Lecce [Lecce], otra del capitán Virgilio Florio de Lanchano [Lanciano]: y la otra de los mancebos del lugar, cuyo capitán era Tulio de Ciuitela: Estos capitanes eran de parescer, que estandose ellos en lo alto, dexassen entrar a los enemigos en la retirada: y teniendolos abaxo encerrados, como en una jaula, hazer gran matança dellos, con pedradas, y arcabuzazos: y por ventura, que no les saliera mal este designo: El Conde de Santa Flor auia acudido a la parte del castillo, a la primera arma, que se dio, y oyendo el ruido desta otra parte de abaxo, embio con prissa a Riccio de Cardino de Lecce, sargento mayor, para ayudar, y dar animo a los que guardauan la retirada: Riccio llego a tiempo, que los capitanes estauan disputando, si auian de dexar entrar los enemigos en la retirada: Y pareciendole mal, tener enemigos dentro de casa, con esperança de echarlos despues, hizo descargar una gran ruciada de arcabuzazos, y tirar a furia gran cantidad de piedras, y empeçando ya los franceses a subir la bateria, y assomarse a la muralla, entre la puerta, y la torrezilla, que batian: Riccio baxo a la bateria, acompañado de sesenta arcabuzeros: y en llegando vio a un frances, que se entraua ya, diole de un picazo en los pechos, y le derribo fuera, y con aquellos soldados guardo la bateria: De la muralla, y de la parte del castillo, que respondia al lugar donde se auian lleuado los gatos, se tirauan tantas piedras, y con tal furia, que, dando en el escuadron de los franceses le abrian con mayor daño, que si fueran cañonazos: y un gran canto, que tiraron de arriba, encontro con uno de los gatos, y le hizo pedaços, y mato entre otros, a quatro hombres de Coropoli, que ayudauan a empujarle: Viendo el Duque de Guisa el gran daño que se le hazia, y el poco remedio, que para ello auia, por no perer los suyos enterrados en las piedras, como culebras, se retiro, sin auer hecho cosa de momento.

En aquel asalto murieron dos de los de dentro, que fueron, un tudesco, que auia assentado por soldado en una de aquellas compañías, partido por medio de un cañonazo, que le dio en los pechos: y un labrador, que auiedo tirado muchas piedras, el fue muerto de un canto, que tiraron de alto: De los franceses murieron mas de dozientos, y otros tantos huuo heridos: entre otros el Señor de Cupiñi: al qual, Guisa, por la prissa de retirarse, auia dexado con una pierna quebrada, y medio enterrado en las piedras: y el, quexandose mucho, y dando grandes voces, fue oydo de los cercados, baxaron algunos, y le entraron en el lugar, y el Conde de Santa Flor, le hizo curar con gran diligencia.

Pareciendo a Guisa quedar afrentado, de no poder ganar la primera plaça, que auia hallado en el reyno, se quejo con don Antonio Carafa, diziendo: que no se hazia cosa de las que el Cardenal Carafa auia prometido al Rey de Francia: porque en aquella empresa no yua otra gente de la que el auia traído de Francia: empeçaua ya a sentir falta de vituallas, y estaua muy mal proueydo de municiones para la artilleria: porque la poluora, que

le trayan de dia, en dia, demas de llegar humeda, era toda ruyn, y mal afinada: y aunque tenia muchas balas: pocas dellas yuan a medida de las pieças: porque algunas eran grandes, y no estraúan: otras pequeñas: y dellas pocas, que fuesen justas con las bocas de las pieças, y que apretassen la poluora selladamente: por donde el tiro salia de menos fuerça: Dezia tambien, que ninguno de los señores, ni caualleros particulares, ni de los pueblos del reyno hazia señal de passarse a su parte. Antes entendia, que todos yuan a servir al Duque de Alua, con grande aficion: y los propios parientes del Papa, mas cercanos: como el Conde de Populo sobrino del Papa, que seruia de General de la caualleria ligera: el Duque de Nochera de la casa Carafa, que con el Conde de Soriano su hijo, aunque muchacho, guardaua a Pescara: el Conde de Matalon, tambien Carafa, seruia con una compañía de gente de armas: y otros deudos del Papa, en los quales mostrauan ellos confiar tanto, seruian contra franceses: y que ellos no podian auer un solo hombre del reyno, que les siruiesse, si quiera de espia: y concluya, que el Papa auia faltado de su palabra: A Estas cosas respondio don Antonio: y aunque estaua en medio de franceses, todavia se resintio: por ventura, mas de lo que requeria la qualidad del tiempo, y la condicion de aquella nacion: vinieron a palabras de alteracion, y don Antonio se fue a Roma por la posta". pp. 239-243: "Guisa auia sabido de la yda del Duque de Alua con su exercito: y aunque era grande, y poderoso, todavia las espías lo pintauan mas formidable: y para certificarse mejor, embio trezientos caualleros ligeros, y cient hombres de armas, a reconocerles, y el determino hazer todos los extremos posibles, para ganar a Ciuitela. Hizo continuar el batir, con grandissima furia, aquella torre antigua, que sola quedaua en pie, que era muy fuerte, y aquel lienço de muralla, que alli estaua, que era muy debil, que respondia a la parte de la esquina del cerro: y como la artilleria estaua plantada en lo baxo, y el fuego naturalmente arroja hazia lo alto, gran parte de las balas, passando por encima del lugar, yuan a caer a la otra parte, y dauan en medio de su gente con algun daño: y otras passauan hasta el territorio de Campli: Con todo esso se derribaron mas de sesenta varas de muralla, y se abrieron en lo mas della muchos agujeros, sin hazer otro daño a los cercados: El desegno de Guisa, en aquel batir era, ganar la cumbre del cerro, que en aquella parte no tenia traueses, porque el Marques de Triuico, viendola aspera, y pareciendole guardada naturalmente, y que los enemigos no auian de arremeter por alla, la auia dexado sin traueses: Sabia Guisa, que en lo alto auia un llano, donde solia estar el castillo, y imagino, que estuuiesse reparado por de dentro, con trinchas, y otros reparos, y que alli huuiessen hecho otra retirada: y por esso pensaua acometer por alli, y embiar quinientos arcabuzeros, cubiertos con grandissimas sacas de lana, por las pedradas, que de alli baxauan, que procurassen de subir encima de la bateria, y ganar la cumbre del cerro, y fortalecerse con trinchas, y otros reparos: y poner alli trezientos arcabuzeros, y mudando a menudo los cansados con los frescos hazer, que no cessassen momento de tiempo, de dia, ni de noche de tirar continuamente arcabuzazos a los cercados: y en esta manera el pensaua cansar, y menguar a los soldados, y los vezinos de dentro: y que despues, dando el assalto general, facilmente le pudiera suceder el entrar la tierra por alli; Pero tan mal le salio este desegno, como los otros: porque el Conde de Santa Flor, preueniendo a lo que podia suceder, auia hecho llevar alli gran cantidad de piedras, y con ellas dos ruedas de molino, puestas en los cabos de un madero, de quatro varas de largo, assentadas en lo alto de la muralla, de suerte, que quando quisiessen, cortando un cordel, con que estaua atado el madero, baxauan cuesta abaxo, destruyendo lo que topauan: y auia puesto alli buena guardia de arcabuzeros: Assi que las sacas de lana, no bastaban a guardar los soldados de las pedradas, que en gran cantidad, y con furia grande baxauan de arriba: con tanto mayor daño, quanto el cerro por aquella parte, tiene mayor, y mas aspera su cayda: y estauan los franceses tan asombrados de las pedradas, que a cada poco de ruydo, que oyan, se auisauan los unos a los otros, diziendo en su language, Garde la pierre. El Conde de Santa Flor auia hecho passar alli los dos medios cañones, y tirandose muchos cañonazos, y arcabuzazos se hazia grande mal a los franceses: y un dia, entre otros, Guisa passo gran peligro de ser muerto de un tiro de medio cañon: porque yendo en un quartago por el campo, el Conde de Santa Flor le mostro al bombardero: para que tomase en el la punteria: Porque el Capitan General de los enemigos se ha de tener como la cabeça de la biuora, que cortada aquella, no aprouecha mas el cuerpo; y mientras el bombardero assentaua la pieça para tirar, Guisa se apeo del quartago, y subio en el un criado, lleo la bala, leuo por el ayre al quartago, y al criado, un medico frances, que entrua a curar al Señor de Cupiñi, dixo del peligro que auia passado Guisa, y que si se detuiera un poquito mas en apearse, quedara muerto: Aueriguose con esto, lo que el Emperador Carlos Quinto dixo en Ingolstat a un su criado, que le persuadia a quitarse de un lugar, donde batia mucho la artilleria de los luteranos, que nunca tiro de cañon mato a Rey: pues entonces Guisa representaua la persona de su Rey.

El Conde de Santa Flor no podia tener sosiego: y una noche salio por lo roto de la muralla, con algunos pocos soldados, para reconocer, si por aquella parte se podia dar assalto: los que yuan con el baxaron sin miedo hasta donde estauan plantadas las primeras pieças de artilleria, y desbarataron a dos compañías, que estauan de guardia, matando a unos, y hiriendo a otros: y tomaron unas sacas de lana, martillos, piquetas, y otras herramientas, que alli hallaron, y boluieron a Ciuitela: sin que alguno dellos fuesse herido: y el Conde muy contento de ver, que por aquella parte no podian arremeter los enemigos, sin recibir grandissimo daño. pp. 247-248: "En aquellos dias llegaron al exercito frances el Conde de Montorio, y Pedro Strocí, y sabiendo, que el Duque de Alua estaua cerca, con exercito grande, y fresco, recelándose de la artilleria, y de mayor daño, determinaron de alçar el cerco: y assi un sabado XV de mayo, se retiraron con grande orden, dos dias antes auian embiado la artilleria, y el bagage, con buena escolta, por el camino de Contraguerra [Controguerra], y por la ribera de la mar a le Grote; donde embarcaron la del Duque de Ferrara: En el desalojar, Guisa quedo con un buen esquadron de caualllos detras del conuento donde solia alojar, para dar tiempo a los suyos de yrse de espacio". pp. 249-250: "Assi Ciuitela fue librada del cerco, auiendo estado cercada veynte y dos dias; de los quales, quatorze fue batida continuamente por muchas partes, con quinze cañones, y medio cañones: Fue tentada muchas vezes de dia, y de noche, quando con poca, y quando con mucha gente, y siempre los franceses se retiraron con daño; algunos creyeron, que si Guisa se determinara de perder algunos soldados, a la fin la entrara: Pero con gran perdida de su gente. Mas el, conociendo la poca que tenia: y el poco recaudo, que los ministros del Papa ponian en hazer mas: y sabiendo, que doze millas de alli estaua un exercito enemigo, mayor del que el tenia, quiso guardar a sus soldados: Huuo quien se puso a contar los tiros de artilleria, y fueron dos mil, y ochocientos: Entre las balas que se tiraron se hallo una de peso de cinquenta libras con letras latinas que dezian auer sido hecha por orden de Cesar Borja Duque Valentin en tempo de Alexandro Papa Sexto el año de M.D.III.

Puedese dezir con verdad, que el cerco de Ciuitela, y el auerse detenido el exercito frances en Iesi, fue la salud del reyno, porque dio tiempo al Duque de Alua de juntar su exercito, mientras el de los franceses se detuvo alli, y en el cerco: Y que hizo conocer el valor, y la fe de los del reyno de Napoles: confirmando la buena opinion, que el Duque de Alua tenia de ellos, confiandoles la guardia de Ciuitela, y de otras plaças: y siruieron de manera, que no se salio soldado de los presidios: como suele acaecer, quando entran enemigos en un reyno, o prouincia".

³⁶ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*, pp. 268-282 y 299-317. P. NORES, *Storia della Guerra di Paolo IV*, pp. 195-220.

³⁷ DUQUE DE BERWICK Y DE ALBA. *Contribución al estudio de la persona del III Duque de Alba*. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia, p. 35. Madrid, 1919.

³⁸ L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II, Rey de España*, I, p. 30. "Era el año de cincuenta y cinco y de la vida del emperador Carlos Quinto máximo, y aunque pocos, le tenían gastado los trabajos... y melancólico la satisfacción tan poca que su hijo del Felipe mostraba del ser rey de Inglaterra sólo en el nombre, marido de la Reina, como decían algunos ingleses, y de los estados en que le dotó en Italia para el efecto del matrimonio con su tía religiosísima y valerosa la reina María; pues aun no se alegró con la victoria alcanzada en Marciano de Toscana contra los franceses por el Marqués de Marignano, su Capitán general, con el ejército cesáreo, ganado a Siena y a Puerto Hércules, y procuraba ir a España, donde estaría a su disposición el gobierno, y con más reputación".

³⁹ A. ANDREA, *De la guerra de Campaña de Roma*. p. 317.

Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “*Virgen con el Niño*” de la catedral de León

Joaquín García Nistal
Universidad de León

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2009
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 69-80
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

A principios del siglo XVI, la actividad de algunos artistas foráneos en la Península Ibérica fue determinante en el grado de madurez que la escultura renacentista fue alcanzando. La “*Virgen con el Niño*” (ca. 1525-1531) del Museo Catedralicio-Diocesano de León constituye un buen ejemplo de este fenómeno en el terreno de las imágenes elaboradas en barro cocido. El presente artículo analiza el panorama artístico y cultural en que fue modelada la obra, prestando especial atención a aspectos tales como la importancia del patrocinio capitular leonés, el devenir histórico de la mencionada pieza o las atribuciones que se han ido barajando en la reciente historiografía y que se han centrado en las figuras de Pietro Torrigiano y Miguel Perin.

PALABRAS CLAVE

Virgen con el Niño. Catedral de León. Escultura. Renacimiento. Pietro Torrigiano. Miguel Perin

ABSTRACT

At the beginning of the XVIth century, the foreign artists' work was decisive to fund the Renaissance sculpture in Spain. The “*Virgin with a Child*” (c. 1525-1531), which is at Museo Catedralicio Diocesano of León, is a good example of it. This study analyses the artistic and cultural context in which this clay sculpture was made, its different locations into the Cathedral of León, the chapter of León's patronage as well as the study of Pietro Torrigiano and Miguel Perin as its possible sculptors.

KEY WORDS

Virgin with a Child. Cathedral of León. Sculpture. Renaissance. Pietro Torrigiano. Miguel Perin.

La escultura en terracota de la “*Virgen con el Niño*” regresó a las dependencias del Museo Catedralicio-Diocesano de León el pasado 3 de marzo de 2009, después de dos años en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Simancas (Valladolid) que le han devuelto su policromía y expresión originales (Fig. 1).

La calidad de la pieza no ha pasado inadvertida a la reciente historiografía del arte y, como tantas otras veces,

debemos a D. Manuel Gómez Moreno algunas de las primeras valoraciones de la que, en sus propias palabras, es obra de “naturalidad y realismo extraordinarios, que dificultan clasificarla, pero dan a entender un artista muy hábil”, que se encuentra situada “en el altar del Oratorio, dentro de la Sacristía”¹. Así, el historiador granadino permitía conocer la ubicación de esta escultura a principios del siglo XX dentro de las dependencias catedralicias², a la vez que ya planteaba entonces interrogantes sobre una

autoría que aún hoy sigue siendo objeto de debate y estudio.

Los esfuerzos dirigidos en este sentido han ido reduciendo las posibilidades hasta casi la exclusiva atribución al escultor florentino Pietro Torrigiano, postura que ha sido defendida por Javier Rivera Blanco³, Fernando Llamazares Rodríguez⁴ y Máximo Gómez Rascón⁵, por citar algunos de los investigadores más destacados de cuantos se han acercado a esta pieza. A este último debemos algunos datos relevantes sobre el posible promotor de la escultura, puesto que afirma “fue donada a la catedral por el canónigo Juan Gómez el año de 1536”⁶

El canónigo Juan Gómez: ¿patrocinio capitular o privado?

La ausencia de una referencia exacta acerca del documento donde consta esta donación nos obligó a realizar una revisión de los fondos del Archivo de la Catedral de León⁷, en cuyo libro de acuerdos del año 1536, con fecha 11 de febrero, se especifica:

“traxeron una ymagen quel canónigo Juan Gómez mandó a la fábrica [al margen] “/1 En la dicha cibdad de León, a onze días del mes de febrero del dicho anno de mill quinientos/2 y treynta y seis annos, estando los dichos señores deán e cabildo de la dicha yglesia de León/3 juntos en el dicho su cabildo, e presente, siendo previsor, el Reverendo señor don Juan Maestro,/4 arcediano de villas e canónigo en la dicha yglesia, en presencia de mí, Martín de Alisen,/5 canónigo e notario, sobre dicho e de los testigos de yuso escriptos e presente el señor canónigo/6 Francisco Sánchez como testamentario del canónigo Juan Gómez, traxo al cabildo una y/7magen de Nuestra Señora que el dicho Juan Gómez, canónigo, mandó a la fábrica de la dicha/8 yglesia. Los dichos señores la mandaron llevar a la sacristía de la dicha yglesia/9 y entregarla al sacristán e presentes testigos los señores Andrés de Reque/10nizo, Juan Costilla y Fabián Bayón, canónigos presentes ante mí, Martín de Alisen, canónigo y escribano rúbrica notarial]”

Aunque la información es parca, gracias a este documento conocemos que la “*ymagen de Nuestra Señora*” había permanecido bajo la custodia del canónigo Juan Gómez antes de ingresar en la sacristía en 1536.

A pesar de que varios investigadores han interpretado estas palabras como una clara referencia a la donación de la pieza por parte del canónigo⁸, el texto no esclarece si se trata de una ofrenda de Juan Gómez a la fábrica leonesa o del envío de un encargo que se le había encomendado, pues sólo se menciona que “*traxeron* [al cabildo]

una ymagen quel canónigo Juan Gómez mandó a la fábrica”⁹. Este segundo supuesto implicaría que el cabildo había facultado al citado canónigo para que celebrara un contrato con algún escultor y que, una vez ejecutada la imagen, la “mandase” a las dependencias de la catedral de León.

Si por el contrario la “*ymagen de Nuestra Señora*” llegó a la catedral como una merced o “manda” de Juan Gómez, hemos de inferir que fue el propio canónigo el promotor de la misma¹⁰, por lo que debió formar durante algún tiempo parte de los bienes de su vivienda. En este sentido, la única referencia sobre la morada de Juan Gómez consta en una visita que Francisco Robles y Martín de Alisen realizaban el 10 de julio de 1520 a las casas del bachiller Alfonso Aries, que estaban situadas “*en frente de las del señor Juan Gómez, canónigo*”, si bien, de estas últimas no se detalla nada más, puesto que únicamente sirvieron de referencia para situar las anteriores¹¹. No obstante, no debemos obviar esta posibilidad que apuntábamos, ya que se conoce la existencia de algunos oratorios privados dentro de las residencias de los canónigos de la catedral de León que contaban con imágenes, aunque no debieron ser muy frecuentes¹².

Casualmente, el primer dato documental obtenido hasta la fecha sobre el canónigo Juan Gómez indica que el 23 de marzo de 1518 aparecía ligado a las tareas de visitador de las casas del Cabildo¹³, actividad que seguía ejerciendo el 29 de octubre de 1520¹⁴. Con posterioridad, el 18 de marzo de 1523, ocupaba labores de mayor trascendencia para el estudio que nos ocupa, pues el Deán y Cabildo, reunidos “*en el cabildo alto, que es syto en la clastra de la dicha yglesia*”, ordenaban al canónigo Juan Gómez, “*administrador que agora es de la fábrica de la dicha iglesia*”, que no se coloque ningún arca dentro del templo, ni de las capillas¹⁵.

Esta nueva ocupación situaba a Juan Gómez en una posición que, sin duda, auspició la toma de decisiones relevantes en todo lo referente a las obras emprendidas en la catedral leonesa¹⁶. Ya en 1531 el canónigo vuelve a ser mencionado en relación a unas bulas que presentaba para su aprobación y obediencia¹⁷ y, el 21 de agosto de este mismo año, tenemos noticias del nuevo cargo que desempeñaba como sacristán¹⁸.

Con todo, las noticias sobre las ocupaciones del canónigo Juan despejan algunas dudas con relación al documento del 11 de febrero de 1536, en el que, recordemos, Francisco Sánchez, encargado de cumplir lo dispuesto en el testamento de Juan Gómez, llevaba al Cabildo la “*ymagen de Nuestra Señora*”. A nuestro juicio, esta referencia indica con claridad que la obra, mandada o enviada por el canónigo Juan Gómez al citado templo, ya estaba ubicada dentro de las dependencias catedralicias con anterioridad al año 1536, a las que posiblemente llegó en algún momento comprendido entre el año 1523, en que

aparece nombrado como administrador de la fábrica, y 1531, en el que conocemos tenía un nuevo cometido como sacristán que quizá no abandonó hasta sus últimos días de vida en 1535 o 1536¹⁹.

Ahora parece más comprensible la decisión del Cabildo de llevar la imagen “*a la sacristía... y entregarla al sacristán*”²⁰, pues tal vez atendiera a la voluntad de Juan Gómez de que, a su muerte, la pieza ocupara el lugar en el cual desempeñó sus últimas tareas dentro de la sede catedralicia.

El azar histórico en la ubicación de imagen de “*Nuestra Señora*”

Desde su llegada a la fábrica catedralicia leonesa durante el primer tercio del siglo XVI, la imagen de “*Nuestra Señora*” debió permanecer en alguna estancia hasta que en 1536 se acuerda su traslado a la sacristía. La decisión del cabildo leonés fue firme, puesto que en la visita iniciada por Juan de Lorenzana “el mozo”, Diego de Villas y el Provisor de la catedral a la “*Sacristía*”²¹, y tal y como se detalla en uno de los libros de fábrica de los años 1533-1538 en el que hemos localizado un “*Ynventario de todas las cosas de la sacrestia de la Santa Yglesia de León*”, se anotaba la existencia de “*una ymajen de Nuestra Señora*”²².

La sacristía era un espacio de reciente construcción en el momento que se decide trasladar esta escultura, pues debió ejecutarse entre 1487 y 1491 bajo el maestrazgo de Alfonso Ramos²³. Posteriormente, el cabildo catedralicio consideraba que la obra era insuficiente para las necesidades de la iglesia y optó por su ampliación proyectando el denominado Oratorio o Relicario como estancia contigua a la sacristía y fuera de la cabecera del templo²⁴. Como ha apuntado la profesora Campos Sánchez-Bordona, existen varias confusiones sobre el inicio de estas obras y son abundantes las referencias sobre la construcción y ampliación de la sacristía entre los años 1531-1550²⁵. En este sentido, las hipótesis más aceptadas son las del profesor Rivera Blanco, quien considera que la obra se realizó bajo el maestrazgo y dirección de Juan de Badajoz “el Mozo”²⁶.

De esta forma, el proceso constructivo del Oratorio fue pausado. En 1531, año en que el canónigo Juan Gómez era sacristán, el Cabildo nombraba una comisión para que provea “*dónde conviene*” hacer una nueva sacristía para guardar los ornamentos de la iglesia²⁷. Pero no será hasta el año 1544 cuando se registre una gran actividad constructiva en la sacristía²⁸, que se había decidido ampliar hacia un corral cedido en 1525 por el obispo Pedro Manuel²⁹. El 17 de abril de 1544 se asentaban las vigas y piedras talladas para este nuevo espacio y la obra prosigue durante varios años hasta

1548, año en el que parece está a punto de finalizar su construcción³⁰.

La imagen de la *Virgen con Niño* de Juan Gómez debió permanecer en la sacristía desde 1536 mientras se concluían los trabajos de ampliación de la misma y, probablemente, sería con la culminación del nuevo espacio anexo, hacia mediados del siglo XVI, cuando la escultura se trasladó a la nueva dependencia del Oratorio-Relicario³¹. Por este motivo fue popularizada su denominación como “*Virgen del Oratorio*”, si bien ésta debió ser más reciente si tenemos en cuenta que la documentación del siglo XVIII continuó refiriéndose a ella como imagen de “*Nuestra Señora*”.

De hecho, gracias a estos textos conocemos con exactitud la ubicación de la escultura de terracota dentro del Oratorio, pues en un acuerdo del 9 de marzo de 1728 se decide instalar un relicario en “*el arco donde está la primorosa imagen de Nuestra Señora*”³². Este elemento arquitectónico al que se refiere el documento, que se conserva en la actualidad, es el arco de medio punto rebajado que, adosado en el centro de la pared oriental sobre pilastras y columnas abalaustradas, forma un altar.

A finales del siglo XIX, el arquitecto de la catedral Demetrio de los Ríos también reparaba en este arco expresando que “*dentro de la hornacina con este aparato formada se colocó en mal hora un retablo churrigueresco de pésima traza*”³³. En efecto, la imagen de “*Nuestra Señora*” debió permanecer en este emplazamiento hasta que se decidió ubicar un retablo barroco, aunque, como veremos, esta decisión tampoco alteró en gran medida su paradero. Precisamente, antes de un año de la noticia anterior en la que se mencionaba la situación de la escultura de barro cocido, concretamente el 1 de febrero de 1729³⁴, se proponía la construcción de un retablo dentro del Oratorio para albergar una parte de las reliquias que poseía la catedral y que, como hemos visto anteriormente, eran habituales dentro de esta dependencia catedralicia.

El retablo fue trazado por Joaquín de Churriguera y realizado por Pedro de Valladolid. La obra fue financiada primeramente por un devoto, tal como consta en una escritura en la que se detalla que, “*Aviendo informado el señor administrador de la fábrica que le avía ofrecido un devoto para la obra del oratorio, acordaba en los cabildos de nueve y diez y ocho de marzo pasado de mil setecientos y veinte y ocho, se acordó que dicho señor administrador pase a ajustar la obra conforme la traça de el maestro Churriguera, y ajustada dé aviso al cabildo para que se libren en el prioste de las limosnas que en los mencionados cabildos por diferentes señores para dicho efecto*”³⁵.

A estas cantidades iniciales del devoto se añadirían las de otros prebendados y particulares y, el 13 de mayo de 1729, se acordaba que el secretario capitular entregara al administrador de la fábrica la memoria y lista que



Fig. 1. Miguel Perin. *Virgen con el Niño*. ca. 1525-1531. León. Museo Catedralicio Diocesano. (Foto: Alberto Plaza. C.C.R.B.C de Simancas).

habían ofrecido para el retablo del Oratorio³⁶. Los libros de cuentas también constatan la ejecución de esta empresa, ya que en los gastos de 1729 se registran cuatro mil seiscientos reales de limosnas que habían dado diferentes capitulares y particulares, a los que se añadían otros cien reales por parte de otro canónigo³⁷. En estos mismos textos también aparece un libramiento de tres mil quinientos reales que el administrador había hecho efectivo a Pedro de Valladolid por el ajuste del retablo nuevo que se puso en la sacristía³⁸. Un año más tarde se procedió al dorado y pintado del retablo, pues se abonaban a Diego de Avendaño cuatro mil ochocientos reales por el “*ajuste del dorado*”³⁹.

A pesar de la modificación de esta parte del Oratorio, la imagen de la “Virgen con el Niño” permaneció empla-

zada bajo el arco, puesto que se incorporó en la hornacina central del nuevo retablo (Fig. 3)⁴⁰. La pieza se mantuvo en esta ubicación hasta un momento impreciso de la primera mitad del siglo XX, momento en que fue trasladada al recientemente creado Museo Catedralicio de León⁴¹.

Probablemente, durante este periodo se produjo el traslado de la imagen de “*Nuestra Señora*” a alguna de las dependencias del nuevo Museo de la catedral de León⁴², momento en el que tomaría la denominación de “Virgen del Oratorio” en recuerdo del emplazamiento que, durante varios siglos, tuvo esta pieza. Por otra parte, en el lugar que ocupaba la escultura dentro del retablo churrigueresco del Oratorio se situó la actual imagen de El Salvador.

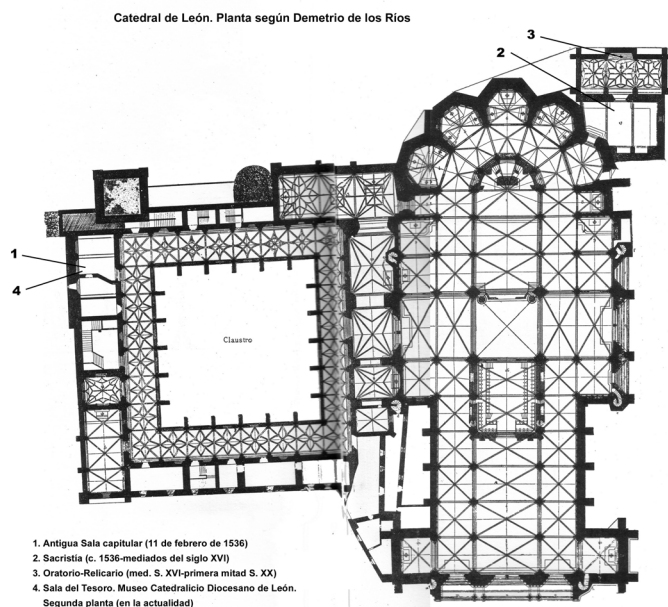


Fig. 2. Ubicaciones de la imagen de Nuestra Señora desde 1536. (Plano según Demetrio de los Ríos).

Finalmente, en 1981 el Museo Catedralicio se fusionó con el Museo Diocesano de León⁴³, y en esta fecha, la que hubiera sido sala capitular de la catedral pasó a convertirse en una de las salas de dicho museo, concretamente la denominada *Sala del Tesoro*, situada en la segunda planta y lugar en el que ha permanecido la “Virgen del Oratorio” hasta hoy.

En este caso, el azar de la Historia ha querido que ocupe actualmente el mismo espacio donde se presentó al cabildo en 1536, de manos del testamentario Francisco Suárez, para que se acordara su traslado posterior a la sacristía, en el que supone además el primer emplazamiento documentado de esta imagen (Fig. 2).

Theotokos y Sedes Sapientiae

El dilatado periodo en que estuvo situada en el Oratorio de la fábrica catedralicia debió de favorecer que esta Virgen con el Niño alcanzara un enorme cariz devocional⁴⁴. Realizada en bulto redondo con barro cocido y policromado, representa a la Virgen engalanada con sus atuendos, sentada sobre un trono y con un leve giro de su cabeza hacia la parte inferior derecha para dirigir su mirada hacia el Niño, al que sostiene con su mano diestra, mientras que con la izquierda le ofrece el *mundus* o globo terrestre⁴⁵. Por su parte, el Niño, desnudo y con una ligera sonrisa, se encuentra en posición sedente sobre la parte derecha del regazo de su madre, recogien-



Fig. 3. Manuel Gómez Moreno. Fotografía de la Virgen con el Niño. 1906-1908. Ilustración 349 del Catálogo Monumental de la provincia de León.

do con su mano derecha la parte superior de bola del mundo, mientras bendice con la izquierda.

Responde así al programa iconográfico de la *Theotokos*, al que se une alguna de las más antiguas advocaciones como la de “*Sedes Sapientiae*”⁴⁶, y, aunque durante la ejecución de esta imagen en el siglo XVI aún se mantenía firme la hiperdulia, la representación de la Virgen ya muestra una pretensión naturalista que le aleja del idealismo de épocas anteriores. Este hecho, así como la concepción general de la obra, denota una influencia de la escultura italiana del momento.

Conocemos que para la elaboración de la *Virgen con el Niño* del Museo Catedralicio-Diocesano de León se utilizó una estructura de madera interior, de la que se han conservado algunos restos carbonizados⁴⁷, y diferentes placas individuales de barro cocido, de ahí que la imagen del Niño se modelara por separado para ser integrada posteriormente al conjunto⁴⁸. Durante el proceso de la reciente restauración también se ha observado que debieron sucederse algunos problemas en el horno durante la cocción de la escultura, hecho que provocó cuantiosos daños desde sus orígenes que desembocaron en la separación de los diversos bloques que componen la pieza⁴⁹.

Con todo, la Virgen, asentada sobre un trono formado por sencillas molduras, se representa siguiendo las pau-

tas de la mayoría de las imágenes marianas renacentistas, siendo claramente identificables las semejanzas con las elaboradas en terracota en torno a la ciudad de Sevilla. Al igual que otras figuras hispalenses, se cuidan detalles como la colocación del talle muy alto, establecido casi inmediatamente bajo el seno, el alargamiento del cuello, que adopta una forma casi tubular, la distinción de las manos, conseguida por dedos alargados, finos y redondos, y la caída de la túnica, que sólo deja asomar la punta del calzado⁵⁰.

El rostro de María, policromado con carnaciones al óleo aplicadas “a pulimento”, destaca por la dulzura y belleza de su rostro. Su cuerpo está cubierto por una túnica o brial, un amplio manto y un corto velo que se sitúa sobre su cabello. El brial, a diferencia del de otras esculturas del siglo XVI y de las imágenes marianas de Torrigiano, a quien se ha venido atribuyendo la escultura, presenta un escote recto del que parten unos suaves pliegues. Por su parte, durante el proceso de restauración se ha revelado la riqueza de las policromías originales de la túnica, pues hasta hoy esta prenda presentaba un color ocre aplicado al óleo sobre el que se superponía otro de oro reservado para la ejecución de motivos florales de ocho pétalos y de orlas de gusto barroco en las que se incluían los caracteres epigráficos: “MA” (MARÍA), E “IHS” (IHESUS) (Fig. 4). Bajo estas pinturas se ha descubierto y recuperado la antigua policromía de lacado granate que, mediante la técnica de corlas, se aplicó sobre un dorado “al agua” inferior. Este último se añadía sobre una imprimación de yeso, cola animal y bol de Armenia que facilitaba su adherencia.

Sobre la túnica, el artífice de la pieza modeló el manto que cubre los hombros y brazos de la Virgen hasta la altura de los codos y que se cruza sobre sus rodillas, ocultando parcialmente su pierna derecha. Esta parte de la indumentaria es la que recibe un tratamiento más complejo desde el punto de vista plástico y donde el juego de líneas naturalistas, acordes con la postura anatómica, es una excepcional muestra de la sabia ejecución del modelador. Estos plegados, a pesar de garantizar un excepcional juego de luces y sombras, denotan una ejecución comedia y de líneas sabiamente perfiladas, muy alejadas de la dureza que escultores como Torrigiano otorgaron a sus producciones. Es necesario apuntar aquí el parecido del tratamiento de este manto con el de la imagen mariana realizada por el maestro Miguel Perin para el conjunto de la “Adoración de los Magos” de la catedral de Sevilla, especialmente en el modelado de los pliegues a la altura de los codos (Fig. 5).

A la calidad formal de esta prenda se une la excepcional policromía de la misma, para la que se empleó el esgrafiado. De esta manera, sobre el dorado se aplicó una pintura azul al temple que, con posterioridad, se eliminó mediante una pluma para configurar los diferentes moti-

vos fitomórficos integrados por flores y tallos de líneas esquemáticas. Para los pliegues interiores del mismo, en cambio, volvió a emplearse un lacado, esta vez de color verde, aplicado mediante la técnica del corlado. Por su parte, las mangas de la Virgen, de suaves pliegues y extremos ajustados a las muñecas, están policromadas al óleo. Las labores de restauración también han descubierto aquí la calidad y viveza del azul celeste original que había quedado oculto bajo la goma laca que se había depositado con el paso del tiempo.

Por último, completando la indumentaria mariana, cabe destacar el velo que, también policromado al óleo con color blanco y líneas de azul celeste, completa la vestimenta de la pieza. Sin embargo, a diferencia de otras imágenes del Renacimiento en las que esta prenda adquiere un gran protagonismo y se utiliza como recurso para modelar numerosos pliegues, aquí queda relegada a un segundo plano a favor del cabello, que con sus aplicaciones doradas adquiere un interesante tratamiento plástico. Debemos insistir nuevamente en la similitud existente entre la distribución del velo de esta Virgen y la de la escultura perteneciente a la portada hispalense a la que nos hemos referido con anterioridad.

Asimismo, durante la restauración se ha advertido la intencionada fragmentación de parte del modelado situado en el intersticio entre el velo y el cabello, de lo que la restauradora encargada de la pieza ha inferido que podía ser fruto de la ubicación de una corona en esta parte de la escultura (Fig. 6)⁵¹. Por nuestra parte, hemos encontrado una noticia documental que puede consolidar este supuesto, ya que, durante el inventario realizado entre 1533 y 1538 sobre los bienes de la sacristía, se hace alusión a “Una corona de Nuestra Señora de plata y dorado con unas piedras enderredor”⁵². Aunque no sea una noticia concluyente, la ubicación de esta corona dentro del mismo recinto que la imagen mariana permite sostener dicha hipótesis.

Sentado sobre el regazo de la Virgen se encuentra la imagen del Niño desnudo, que se sitúa en el lado derecho de su Madre. Esta circunstancia debe ser tenida en cuenta, puesto que tanto las Vírgenes con Niño atribuidas a Torrigiano, como la mayoría de las elaboradas durante la decimosexta centuria, atienden al tipo general en el que la figura del Niño se apoya de manera inversa a la obra que analizamos. En cambio, sí encontramos esta misma distribución en la producción del Maestre Miguel Perin, peculiaridad que ha sido apuntada por algunos investigadores⁵³. Asimismo, lejos de otras imágenes similares, el Niño se acomoda sobre el regazo de su Madre verticalmente, con la pierna derecha ligeramente flexionada, mientras que dirige su mano izquierda hacia el globo terrestre que le ofrece la Virgen y bendice con su mano diestra. Esta torsión de la pierna derecha, la actitud de bendecir y las características formales y estilísticas de la



Fig. 4. Miguel Perin. *Virgen con el Niño*: detalle antes de la restauración. ca. 1525-1531. León. Museo Catedralicio Diocesano.

obra leonesa se repiten en la citada obra de Miguel Perin en la fachada hispalense, si bien, a diferencia de ésta, la figura del Museo de León presenta una expresión más dulce y risueña.

También debemos advertir aquí que la imagen del Niño ha sufrido diferentes daños localizados principalmente en la cabeza, extremidades derechas y en los dedos de la mano izquierda. Estos últimos están amputados, debido probablemente a su proximidad con el remate del *mundus* que le ofrece la Virgen⁵⁴. La existencia de desperfectos en la parte superior de la cabeza pudo ser debido, casi con total seguridad, a la inclusión de una corona que, junto con la de la Virgen, confería al conjunto el valor iconográfico de Madre del Rey, como anteriormente se expuso⁵⁵.

Asimismo, la pierna y brazo derechos del Niño no son originales, habiendo sido sustituidos hábilmente por otros de madera excepcionalmente tallados, pero sin policromar (Fig. 7). El momento de dicha intervención es impreciso, si bien, en un acuerdo capitular del 7 de agosto de 1733 se detallan las limosnas para “Nuestra Señora y para repararla los señores que están en turno”⁵⁶. Este mismo día se ofrecían las mandas para el nuevo retablo de la capilla mayor que se ajustó en el maestro Pedro de Valladolid, quien, por otra parte, había realizado el retablo del Oratorio cuatro años antes. A nuestro juicio, durante la acomodación de la *Virgen con el Niño* al retablo del



Fig. 5. Miguel Perin. *Adoración de los magos*. 1519-1520. Sevilla, Santa Iglesia Catedral, Puerta de los Palos.

Oratorio se pudieron originar los citados daños en ambas extremidades, instante en que el Cabildo pudo encargar su reparación al maestro imaginero que por entonces se encontraba al frente de los trabajos lignarios de la catedral leonesa, es decir, al citado Pedro de Valladolid.

De Pietro Torrigiano a Miguel Perin. Hipótesis sobre la autoría de la obra

Iniciamos este artículo apuntando que la historiografía ha venido atribuyendo la ejecución de la *Virgen con el Niño* a escultores de importante trascendencia y proyección dentro del panorama de los trabajos en barro cocido, siendo bien conocidos los estudios que apuntan a Pietro Torriggiano (Firenze, 1472-Sevilla, 1528) como su posible autor⁵⁷. La calidad de sus obras y la maestría de la que en el uso del barro cocido hizo gala el florentino han sido básicas para estas atribuciones.

Ciertamente, a su llegada a España en la década de 1520 Torrigiano realizó algunas imágenes marianas, tal como nos recuerda Vasari cuando relata que modeló “una Virgen con el Niño tan bella, que el duque de Arcos le encargó otra igual y le prometió tantas prebendas a cambio que él pensó que a partir de entonces iba a ser rico para el resto de su vida”⁵⁸.

Como atribución indiscutible contamos con la *Virgen con el Niño* custodiada en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, que presenta, al igual que otras imágenes asignadas a Torrigiano⁵⁹, diferencias importantes respecto a la del museo leonés. Todas aquéllas muestran una Virgen en posición sedente, con pies asentados firmemente sobre dos peldaños o cojines, que vuelve su rostro hacia la izquierda y sostiene a su Hijo acunándole diagonalmente sobre sus vestimentas.

En cambio, la imagen leonesa no incluye ese uso de peralte que garantizaba la elevación de la pierna y rodilla y, de esta forma, el quebramiento del ropaje y audaz juego de volúmenes y contrastes lumínicos de la indumentaria. Aquí éstos son más comedidos y el escote recto difiere claramente de los curvos realizados por el florentino.

Asimismo, el rostro de la Virgen de León se ajusta a una figura ovalada que presenta unos rasgos más delicados, unos labios de escaso grosor y su cabello cobra más protagonismo que el velo, a diferencia de las producciones de Torrigiano donde esta parte de la indumentaria, y en general la parte superior de sus conjuntos, adquiere una gran volumetría.

Todo ello nos acerca más a la obra del escultor de origen francés Miguel Perin (Francia, 1498?-Sevilla, 1552)⁶⁰, quien actuó repetidamente en el marco de la catedral de Sevilla en el momento que se estaba llevando a cabo la finalización del programa iconográfico de las portadas del templo⁶¹. Como muchos otros maestros foráneos, Perin debió verse atraído por las posibilidades de trabajo que la capital hispalense ofrecía a los artistas, entonces convertida en una ciudad moderna y cosmopolita que era puerto de Indias del recién coronado emperador Carlos I, y prueba de ello fueron las repetidas actuaciones en la decoración de la Portada del Perdón “vieja”, las dos portadas orientales y el programa del trasaltar mayor entre los años 1522 y 1524⁶². En este último año, el Cabildo paralizó el programa del trasaltar con el fin de terminar el retablo mayor, que acapararía gran parte de las arcas de la Iglesia durante varios años⁶³.

A raíz de esta situación, el maestre Miguel buscó y amplió su clientela y firmó otros contratos que manifestaban los gustos artísticos imperantes. De esta manera, al no encontrarse adscrito a la fábrica hispalense, Perin comenzó a realizar algunas tareas en itinerancia que han quedado bien documentadas, como la que le llevó a realizar un relieve para la capilla de la Piedad en la catedral de Santiago de Compostela, en 1526⁶⁴.

A este mismo año pertenece otra escritura notarial por la que “*Miguel Perin, maestro de hazer imágenes*”, concertaba con Fernando de Olivares la realización de “*una imagen de Nuestra Señora con su fijo en brazos de barro cozido de la forma e manera de la ymagen de Nuestra Señora que están en la santa Yglesia a espaldas del altar mayor, frontero de la capilla de los Reyes nueva*”⁶⁵. Este trabajo, según lo contratado, debía terminarse en febrero de 1527 y ser “*metido e encajado en una caxa de madera, que vos me aveys de dar para que podays cargar e enviar a las Yndias*”⁶⁶.

Este testimonio es de excepcional relevancia para la pieza que analizamos. El tamaño de la escultura realizada por Perin rondaba los 70 centímetros de altura, lo que facilitaba su transporte y su colocación en una caja. Asimismo, la importancia de este texto reside en que

queda firmemente constatado que, desde que el maestro Miguel Perin quedara apartado de los prolongados trabajos de la catedral sevillana, tuvo varios encargos de esculturas en barro cocido para diversos promotores de todo el territorio hispano, e incluso lejos de las fronteras peninsulares.

Del mismo modo, la elaboración de una imagen de la Virgen con Niño “en brazos”, así como la itinerancia de parte de su producción artística, deja abierta la posibilidad de que su obra, y más concretamente este tema iconográfico mariano, fuese conocida en varias diócesis españolas y, por tanto, objeto de demanda por parte algunos cabildos catedralicios. A ello se suma, como afirma la profesora Laguna Paúl, que lo dispuesto en el contrato anterior sobre el traslado de la pieza “*muestra a Perin como un profesional consumado en estas lides*”⁶⁷.

En el contrato descrito anteriormente también se mencionan las labores de policromía, que debían concertarse con el pintor Antón Sánchez de Guadalupe⁶⁸. Así queda reflejado en la escritura del 13 de mayo de 1527, en la que se dice que “*dándome vos, el dicho maestre Miguel, fechas de barro una ymagen de nuestra señora con su corona e dos ángeles de los pintar de tan buena pintura e tan bien pintados de tan buenos colores e tan perfectas como lo está otra ymagen de nuestra señora questa en el monesterio de sant genonimo, ques fuera e cerca desta cibdad de sevilla, e a contentamyento de vos el dicho mestre miguel*”⁶⁹.

La imagen de “Nuestra Señora” situada en el monasterio de San Jerónimo a la que se refiere la escritura notarial no es otra sino la escultura que Pietro Torrigiano realizó para dicha comunidad poco después de su llegada a Sevilla en 1522. Este testimonio refleja, como ya han insistido varios investigadores, que la obra de algunos artistas italianos, y en este caso particular la del florentino Pietro Torrigiano, influyó determinadamente en la producción artística local y “*cambió la escultura sevillana posterior*”⁷⁰.

La atribución al maestro Miguel Perin de la *Virgen con el Niño* o “*Virgen del Oratorio*” de la catedral de León es, a nuestro juicio, la más factible de todas cuantas se han propuesto. En primer lugar, la elaboración de una obra en barro cocido de la calidad artística, acabado y policromía como la de la pieza que nos ocupa, acota en gran medida el marco geográfico de su realización. La escasa producción de obras en terracota durante las primeras décadas del siglo XVI en el norte peninsular, y menos aún del naturalismo y la excepcionalidad técnica de esta escultura, apuntan hacia contextos similares al que presentaba durante estas fechas la urbe sevillana.

Por otra parte, los diferentes estudios demuestran que Miguel Perin, lejos de las obras conocidas dentro del marco catedralicio hispalense, modeló en barro numerosas imágenes, tanto para la ciudad de Sevilla y su área,



Fig. 6. Miguel Perin. *Virgen con el Niño*: detalle. ca. 1525-1531. León. Museo Catedralicio Diocesano.



Fig. 7. Pedro de Valladolid (?). Integración de brazo y pierna derechos realizados en madera. ca. 1733. León. Museo Catedralicio Diocesano.

como para otros lugares de la Península. En este sentido, el puerto de Sevilla y su río navegable facilitaron el transporte de estas obras, cuyo importe debió costear frecuentemente Perin⁷¹.

Asimismo, la pieza del museo catedralicio leonés presenta una clarísima sintonía con las obras de Miguel Perin, especialmente en la forma de modelar el borde del manto en los brazos, formando una hoz que repite constantemente en toda su producción. Además, el movimiento, la posición de la cabeza y extremidades, la expresión del rostro y el cuerpo del Niño reiteran todos los elementos con los que este artista modeló a la Virgen y su Hijo en la puerta de la *Adoración de los Reyes* o a la figura de la Magdalena del retablo de la Piedad de Santiago de Compostela⁷².

Los cambios estilísticos acaecidos entre estas piezas más tempranas de Perin y la *Virgen con el Niño* de la catedral de León pueden explicarse por la influencia que la escultura italiana tuvo en el escultor, especialmente debido a la creciente fama de artistas como Torrigiano y, también, a las nuevas corrientes artísticas impuestas desde la segunda década del siglo XVI⁷³. Estos motivos, según la profesora Paúl, quizás relegaran las demandas

laborales de Maestre Miguel, que incluso tuvo que cambiar su domicilio desde la colación de Santa María hasta la de San Lorenzo, donde residía, al menos, desde 1537.

Precisamente, durante estas fechas Perin tuvo muchas dificultades económicas, como lo demuestra, entre otras circunstancias, la deuda adquirida con un platero de Compostela. Por estos motivos, se ha planteado la hipótesis de que la falta de encargos regulares de trabajo mermaría su patrimonio, razón que explicaría que en mayo de 1537 Miguel Perin acudiera al Cabildo y solicitara trabajo “*al no poder ganer en su oficio de fazer imágenes... que le mandasen dar alguna obra para quel pudiese ganar en su oficio*”. Ante esta petición, el cabildo hispalense decidió que el maestre reiniciara el programa del trasaltar, ofreciéndole, asimismo, una ración en el Hospital de Santa Marta⁷⁴.

Hoy, la reciente intervención en la *Virgen con el Niño* del Museo Catedralicio-Diocesano de León, que muy probablemente elaboró Miguel Perin a finales de la década de 1520, ha permitido rescatar del olvido y de los numerosos problemas estructurales a esta escultura, a la vez que ha revalorizado a su autor gracias a la recuperación de su expresión y policromías originales.

NOTAS

- ¹ La describe como una “estatua de barro cocido y pintado, casi de tamaño natural, que representa a la Virgen María, sentada, con el Niño en su regazo, al que da una manzana, y Él, desnudo bendiciendo”. Véase Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925, (ed. facsímil, León, 1979), p. 260.
- ² A este emplazamiento debe su denominación de “*Virgen del Oratorio*”.
- ³ “Nosotros la creemos obra segura del florentino Pietro Torrigiano, precisamente de la época en que trabajó en España”. Véase Javier RIVERA BLANCO, *La catedral de León y su museo*, Madrid, 1979, p. 128. El estudio del profesor Rivera Blanco fue fundamental para otorgar una autoría concreta a la pieza, así como para fijar una datación cercana al año 1525.
- ⁴ Sitúa la obra en los primeros años del segundo tercio del siglo XVI, y también afirma que “es obra muy italiana, debida con certeza a Pedro Torrigiano”. Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *La catedral de León. Claustro y Museo*, (4ª ed.), León, 2001, p. 98.
- ⁵ “Obra casi segura de Torrigiano durante su estancia en Sevilla”. Máximo GÓMEZ RASCÓN, *Museo catedralicio-diocesano León*, León, 1983, p. 28.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Agradecemos las facilidades prestadas por D. Máximo Gómez desde el inicio de nuestra investigación, así como al archivero de la Catedral de León D. Eduardo Prieto Escanciano. Asimismo, agradecemos las aportaciones de Dª Vanessa Jimeno Guerra (Universidad de León) para la realización de este estudio.
- ⁸ Máximo Gómez Rascón considera que “fue donada a la catedral por el canónigo Juan Gómez el año de 1536”, (Máximo GÓMEZ RASCÓN, *op. cit.*, p. 28), también Fernando Llamazares asegura que “para el Oratorio regaló el canónigo Juan Gómez una bellísima imagen de la Virgen sedente con el Niño en sus brazos”, (cfr. Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, “Escultura y pintura del Renacimiento y Barroco”, *La catedral de León*, León, 2002, p. 246).
- ⁹ Este texto, a modo resumen del contenido del citado acuerdo, puede leerse en el margen izquierdo del folio. ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 396, doc. 9864, f. 10 v.
- ¹⁰ Este supuesto es más que probable si tenemos en cuenta que, especialmente desde principios del siglo XVI, la labor de mecenazgo recayó en el Cabildo y, más concretamente, en los miembros que formaban su Mesa Capitular, de la que dependían todos los asuntos relacionados con la fábrica catedralicia. Por otra parte, la mayor parte de los obispos que presidieron la sede leonesa durante el siglo XVI no se preocuparon por las labores de mecenazgo artístico, a excepción de don Pedro Manuel (1523-1534) y de don Juan Fernández de Tremiño (1546-1557). El cabildo, por su parte, controlaba la contratación de los maestros y oficiales de las obras, elegía las trazas, decidía las reformas y los trabajos a realizar. Incluso, algunos integrantes del Cabildo actuaban como promotores individualmente, tal es el caso de Andrés Pérez de Capillas, quien fundaba la capilla del Crucifijo de la catedral encargándole un retablo a Juan de Valmaseda en el año 1524. Sobre este tema, vid. Mª Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993, en especial, pp. 25-26.
- ¹¹ ACL., doc. nº 12300, regestado en Vicente GARCÍA LOBO, “Colección documental del Archivo de la Catedral de León, XIII (1474-1534)”, *Colección “Fuentes y estudios de Historia Leonesa”*, LXI, León, 1999, p. 401.
- ¹² La profesora Campos Sánchez-Bordona, en su exhaustivo estudio sobre la plaza de Regla, únicamente ha podido registrar la existencia de una vivienda con capilla en el año 1556. Ésta, propiedad del canónigo Alonso de Villafañe, estaba formada por tres plantas en las que se ubicaba un establo, caballeriza, casa de gallinas, pajar, corral, casa de horno, paneras, bodegas y patios, además de una capilla, a modo de pequeño oratorio, que se encontraba emplazada en la parte baja. Mª Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Iglesia y ciudad, su papel en la configuración urbana de León: Las plazas de San Isidoro y Regla*, León, 2005, p. 373.
- ¹³ Entonces aparece junto al también canónigo Juan de Villafañe visitando las casas de la calle de los Cardiles, anexas “a las boticas nuevas, que disfruta en el momento el canónigo Juan de Benavente”. ACL., doc. nº 12297, reg. en Vicente GARCÍA LOBO, *op. cit.*, p. 388.
- ¹⁴ En esta fecha realizaba junto a Juan de Avia la visita de las casas que Gómez de Villafañe tenía en la calle de la Rúa, “en la acera de las casas de Francisco Vaca”, ACL., doc. nº 12299, reg. en Vicente GARCÍA LOBO, *op. cit.*, p. 403.
- ¹⁵ ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 393, doc. nº 9852, f. 40r.
- ¹⁶ El 9 de agosto de 1525 se menciona un provisor del obispado de León llamado Juan Gómez de Matilla, que en ese día daba “colación del préstamo de Villátima al canónigo Guillén Desparts”, ACL., doc. nº 2187, reg. en Vicente GARCÍA LOBO, *op. cit.*, p. 433; y en Zacarías GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices y documentos de la Catedral de León*, Madrid, 1919, p. 194. Aunque puede tratarse del mismo canónigo leonés que venimos estudiando, debemos de ser cautos a la hora de atribuirle la misma identidad, puesto que el mismo hecho de detallar por primera vez el segundo apellido pudo ser un recurso del escribano para diferenciar esta personalidad del anterior.
- ¹⁷ ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 395, doc. 9859, f. 31 r.
- ¹⁸ En este acuerdo capitular se determina que le “cuenten la mula... aunque no la tenga... durante todo el tiempo que fuere sacristán”, *Ibidem*, f. 38 r. De la lectura de este texto se infiere que Juan Gómez debía ser entonces un canónigo de gran consideración dentro del Capítulo leonés, de ahí que se le premie con el pago correspondiente a la tenencia de una mula, aunque no se diese el caso, por “el servicio que hace en esta santa yglesia”.
- ¹⁹ Su testamento, aunque no se conserva, sabemos fue presentado ante el cabildo catedralicio el 18 de julio de 1535. En el mismo, ofreció “a la fábrica desta santa iglesia tres mil maravedíes, y a los señores del cabildo dos mil maravedíes”, ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 396, doc. 9863, f. 33v. La cantidad de dinero entregada no era muy abundante, ni tampoco esta disposición era poco habitual. Baste mencionar el testamento del también canónigo Diego de Nava, del que el propio Juan Gómez fue mandatario, quien en 1522 legaba en su nombre una suma de 50.000 mrs. ACL., doc. nº 9049, reg. en Vicente GARCÍA LOBO, *op. cit.*, p. 412 y Zacarías GARCÍA VILLADA, *op. cit.*, p. 213.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ El nombramiento de los visitadores, que tiene lugar el 12 de septiembre de 1533, expresaba: “Este dicho día, estando los dichos señores juntos en el dicho Cabildo, como dicho es se nombraron por vysitadores de la sacristía a los señores Juan de Lorenzana el moço y Diego de Villas cometieron los que ellos juntamente con el señor provisor hagan la dicha vysitación y en un libro nuevo estiman todas dichas cosas que están en la sacristía...”, ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 395, doc. 9862, f. 3 v.
- ²² ACL., *Libros de fábrica*, caja 314, doc. 9396, f. 109 v. Aunque el inicio del inventario está fechado el 24 de septiembre de 1533 y el resto del documento no contiene ninguna referencia cronológica hasta el final, la información acerca de la imagen de la Virgen aparece en las últimas páginas del documento, por lo que, a buen seguro, corresponden a la finalización del inventariado de la sacristía en el año 1538.
- ²³ Waldo MERINO RUBIO, *La arquitectura hispano flamenca en León*, León, 1974, p. 91 y 92.

- ²⁴ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, p. 398. El 4 de septiembre de 1577 se refleja el deseo de hacer “una capilla que corresponda a la sacristía en aquel cuarto que cae debajo del que llaman la Almija por la traza que para ello se diere, atento que por ser la sacristía pequeña es muy necesaria dicha capilla”, Demetrio DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, Madrid, 1885 (ed. facsímil, León, 1989), t. I, p. 118.
- ²⁵ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, p. 398.
- ²⁶ JAVIER RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982, pp. 67 y 68.
- ²⁷ ACL., *Acuerdos capitulares*, doc. 9860, f. 5 v. citado en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, p. 399.
- ²⁸ Dos años antes, el 8 de febrero de 1542 se daba orden de cómo “añadir la sacristía de la manea que mejor convega”, ACL., *Acuerdos capitulares*, doc. n° 9868, f. 43 r. Cit. en Ibidem, p. 399. Para la profesora Sánchez-Bordona, aunque no se especifica el lugar, es evidente que se opta por la zona contigua a la sacristía que levantara Alfonso Ramos a finales del siglo XV.
- ²⁹ El obispo Pedro Manuel cede a la fábrica un corral que estaba “detrás de la sacristía de la dicha iglesia que sale ala perta junto a perta obispo”, ACL., *Acuerdos capitulares*, doc. n° 9854, f. 46 v. Cit. en Ibidem, p. 399.
- ³⁰ Sobre este proceso constructivo, vid. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, en especial, pp. 399-400.
- ³¹ El oratorio se construye contiguo a la antigua sacristía, comunicándose ambas piezas a través de una puerta abierta en el centro del muro occidental. La sacristía y oratorio-relicario forman un conjunto arquitectónico situado fuera de la cabecera de la catedral, a la que se unen a través de una de las capillas absidiales de la girola. Se trata de una de las pocas dependencias que se conservan anejas al templo después de su restauración del siglo XIX. Sobre este espacio, vid. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, p. 400-405; JAVIER RIVERA BLANCO, *La arquitectura de...*, pp. 66-70; y Demetrio DE LOS RÍOS, op. cit., t. I, p. 115-118.
- ³² El Cabillo catedralicio decidía en esta fecha que se instalara una caja de reliquias en el arco donde se encuentra la imagen de la “Nuestra Señora”, para “mejor adorno y culto a las reliquias”. La madera para dicho relicario era ofrecida por el señor Balbuena, y el Dean, don Pedro Quijada, se ofreció para el pago del dorado. ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 437, doc. 10029, s. f.
- ³³ Demetrio DE LOS RÍOS, op. cit., t. I, p. 117.
- ³⁴ ACL., *Acuerdos capitulares*, doc. n° 10030. Vid. Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991, pp. 362-380; y Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, “Escultura y pintura...”, p. 257.
- ³⁵ ACL., doc. n° 10030, citado en Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, “Iconografías de los siglos XVI, XVII y XVIII en las capillas de la catedral de León”, *En torno a la catedral de León (estudios)*, (Jesús Paniagua Pérez y Felipe F. Ramos, coord.), León, 2004, p. 387.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ ACL., doc. n° 9526, s.f., cit. en Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, “Iconografías de los siglos XVI...”, p. 387.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ ACL., doc. n° 9527, s.f. Ibidem, p. 387.
- ⁴⁰ En opinión de Fernando Llamazares, la Virgen con el Niño se incorporó al nuevo retablo hasta que, “en la actualidad, en lugar de la Virgen con el Niño se ha ubicado la imagen de El Salvador”, Ibidem, p. 387. En cambio, Máximo Gómez Rascón cree que estuvo expuesta en la sacristía hasta que fue desplazada por el nuevo retablo, a principios del siglo XVIII. (Máximo GÓMEZ RASCÓN, op. cit., p. 28). No obstante, los datos aportados por Llamazares no dejan lugar a este segundo supuesto, lo que también viene corroborado por la lámina n° 349 del tomo de láminas del Catálogo Monumental de Gómez Moreno, donde se observa la ubicación de la “Virgen con el Niño” dentro de la hornacina central del retablo del oratorio. (Vid. Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental...*, tomo láminas, il. 349).
- ⁴¹ En la formación de este museo cobró un papel fundamental la personalidad del arquitecto Manuel de Cárdenas y, mediante un acuerdo capitular celebrado el 30 de enero de 1917, se aprobó su creación. Si bien, el Museo no llegaría a convertirse en realidad hasta 1930, siendo inaugurado dos años más tarde en algunos departamentos anexos al claustro, por el lado de poniente. Máximo GÓMEZ RASCÓN, “Museo Catedralicio Diocesano. Arcón de belleza”, *La catedral de León*, León, 2002, p. 324.
- ⁴² Hemos consultado el inventario de las piezas custodiadas en el actual Museo Catedralicio Diocesano de León, no obstante, no hemos conseguido ningún resultado, ya que no se detalla ningún traslado de la citada pieza durante el siglo XX.
- ⁴³ El Museo Diocesano de León fue creado en 1945. Su primitiva sede estuvo localizada en el Palacio Episcopal y, poco después, pasó al Seminario Mayor, concretamente en 1948, donde permaneció hasta su unificación definitiva con el catedralicio. “A partir de la década de 1970 adquirió ya un prestigio que ha mantenido inalterable, dada la calidad y el contenido de las piezas”, Máximo GÓMEZ RASCÓN, “Museo Catedralicio Diocesano...”, p. 324.
- ⁴⁴ A lo que sin duda contribuyó la doctrina mariológica posbíblica según la cual María era mediadora e intercedía por los creyentes. Vid. Jaroslav PELIKAN, *María a través de los siglos. Su presencia en veinte siglos de cultura*, Madrid, 1997.
- ⁴⁵ Gómez Moreno identificó este atributo como una manzana (cfr., *Catálogo Monumental...* p. 260).
- ⁴⁶ A este respecto, vid. Máximo GÓMEZ RASCÓN, *Theotókos, vírgenes medievales de la diócesis de León*, León, 1996, en especial, pp. 23 y ss.).
- ⁴⁷ Este dato nos ha sido facilitado por Doña Cristina Escudero Remírez, restauradora del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (C.C.R.B.C.), a quien deseo expresar mi gratitud, tanto por su generosa aportación de noticias relativas a la restauración de esta escultura, como por las facilidades que a lo largo de toda esta investigación nos ha prestado.
- ⁴⁸ Las diferencias estilísticas entre la imagen del Niño y de la Virgen pueden deberse a que, debido a su elaboración por separado, fueran realizadas por diferentes manos de un mismo taller.
- ⁴⁹ Según la restauradora Cristina Escudero, antes de que se procediera a las labores de policromía, la pieza tuvo que ser intervenida, mediante el sellado de las grietas y la unión de los fragmentos dañados con pasta adhesiva. A este material se añadió una nueva pasta, más deleznable y formada a base de arcillas trituradas, para solventar los desperfectos de mayor volumen.
- ⁵⁰ Estas mismas características fueron estudiadas tempranamente por Hernández Díaz en relación con la imaginería hispalense del siglo XVI. (Véase, José HERNÁNDEZ DÍAZ, “Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista”, *Archivo Hispalense*, n° 3, t. II (1944), en especial, pp. 2 y 3).
- ⁵¹ En estas intervenciones se han observado otros daños en el centro del escote que pudieron producirse como consecuencia de ubicar en esta parte algún broche o colgante con el fin de engalanar esta figura devocional.
- ⁵² ACL., *Libros de fábrica*, caja 314, doc. 9396, f. 71 v.
- ⁵³ En particular por José HERNÁNDEZ DÍAZ, op. cit., pp. 17-24.
- ⁵⁴ Durante la restauración se advirtió esta oquedad en la parte superior del globo terráqueo que, a buen seguro, permitía acoplar una pieza a modo de remate en forma de cruz, que se ha perdido en la actualidad.
- ⁵⁵ Fue la restauradora Cristina Escudero, del C.C.R.B.C. de Simancas (Valladolid), quien nos apuntó tal posibilidad.

⁵⁶ ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 438, doc. n° 10032, s. f.

⁵⁷ Vid. notas 3, 4 y 5 del presente artículo. No pretendemos realizar aquí un balance historiográfico sobre la figura del escultor florentino, por lo que sólo mencionamos algunos de los estudios más relevantes sobre su vida y obra: Maria Grazia CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, "Pietro Torrigiano nelle Marche", *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze, 1983, p. 273-278; Alan Phipps DARR, *Pietro Torrigiano and his Sculptures for the Henry VII Chapel Westminster Abbey*, New York, 1980; José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Presencia de Torrigiano en el Cinquecento europeo", *Archivo Hispalense*, LVI (1973), p. 311-327.

⁵⁸ "En un arrebato de ira destrozó la estatua de la Virgen... que había esculpido; murió encarcelado", Giorgio VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, (Luciano Bellosi y Aldo Rossi, ed.), Madrid, 2004, p. 509.

⁵⁹ Otra pieza atribuida tradicionalmente al artista florentino es la "Virgen con el Niño" de la Universidad hispalense. Aunque las similitudes formales, iconográficas, estéticas y artísticas de la pieza custodiada en la Universidad de Sevilla se acercan considerablemente a la del Museo Provincial de Bellas Artes, para algunos autores es poco probable su atribución. (José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Presencia de Torrigiano...", p. 325).

⁶⁰ Desde finales del siglo XVIII la historiografía tradicional lo ha identificado con los nombres de "Maestre florentín", "Michel Perrín", "Miguel Perin" o "Miguel Perrín". Los primeros datos documentales sobre este escultor no completan su nombre, sin embargo, gracias a las investigaciones de José Hernández Díaz, conocemos que en el contrato firmado el 28 de marzo de 1526 para la realización de varias figuras de barro cocido para la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela firmaba como "Miguel Perin, maestro de hazer imágenes". José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Una obra del Maestre Miguel en la Catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 8, 23 (1932), pp. 149-155. El origen foráneo del escultor, unido a la dificultad que para el secretariado del Cabildo sevillano pudo suponer la comprensión de su apellido, son dos de las posibles razones que la profesora Laguna Paúl ha argumentado a la hora de explicar la ausencia de su apellido dentro de las actas catedralicias. También asegura que éstas fueron las posibles explicaciones al hecho de que nunca castellanizaran su apellido o mencionaran su procedencia, ya que ambos eran recursos habituales para identificar a otros artistas. Teresa LAGUNA PAÚL, "Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro", *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, vol. I, Córdoba, 2006, p. 733.

⁶¹ El cierre del nuevo cimborrio, inaugurado en su parte arquitectónica el 16 de diciembre de 1517, coincidió con el encargo al Maese Miguel para realizar sus "ymagenes de barro", un total de dieciséis figuras de barro cocido que ascendieron a 40.600 maravedíes. A mediados del año 1519, el Cabildo sevillano retomaba la decoración en tres portadas que, según consta documentalmente, realizó el "Maestre Miguel, ymaginero de las ymagenes de barro". Concretamente se elaboraron las dos portadas situadas en la fachada oriental, junto a la cabecera, una de ellas, la denominada "puerta de Palos", y otra, la conocida como puerta de la *Adoración de los Reyes* o de la *Epifanía*, que debe su nombre al relieve del maestre Miguel Perin de 1520. *Ibidem*, pp. 723-751.

⁶² Este último año supuso el inicio de un periodo en que se paralizaron temporalmente los trabajos hasta que se retomaran nuevamente en un amplio marco cronológico que abarcó desde 1537 hasta 1552, año en que muere el escultor. *Ibidem*, p. 732.

⁶³ *Ibidem*, p. 741.

⁶⁴ El contrato fue dado a conocer por José Hernández Díaz y sirvió para constatar definitivamente el apellido Perin del "Maestre Miguel". José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Una obra del Maestre...", pp. 153-154.

⁶⁵ José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Más sobre Maestre Miguel, imaginero", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10, 30 (1934), pp. 271-273, en especial, p. 272.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Teresa LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, p. 743.

⁶⁸ En este sentido, Antón Sánchez de Guadalupe y otros pintores como Diego de la Barrera o Andrés de Covarrubias, debieron realizar la policromía que originalmente recubrió las puertas orientales del templo hispalense, la que conserva el retablo de la piedad de la capilla de los Mondragón, en Santiago de Compostela, y la de otras imágenes que Perin modeló no sólo para la ciudad de Sevilla y su área de influencia, sino también las que envió a otros lugares de la Península o de las Indias (LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, p. 744).

⁶⁹ Las primeras noticias sobre este documento las debemos a Heliodoro SANCHO CORBACHO, "Arte sevillano de los siglos XVI y XVII", *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, t. III, Sevilla, 1931, p. 22, y José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Más sobre...", p. 272.

⁷⁰ Teresa LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, p. 744.

⁷¹ El primer investigador en hacer mención a las filiaciones existentes entre la "Virgen del Oratorio" y los trabajos del maestro Perin fue Hernández Díaz (vid. José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Una obra de...", p. 154). Siguiendo estos supuestos, la profesora Laguna Paúl, ha defendido que "en su taller modeló en barro una Virgen sedente con el Niño en su regazo, que preside desde hace muchos años el altar del oratorio en la sacristía de la catedral de León y tradicionalmente atribuyen a Torrigiano", (LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, pp. 746).

⁷² Teresa Laguna Paúl ha reiterado en sus últimas investigaciones que la autoría de la pieza leonesa se corresponde fielmente con el espíritu escultórico de Miguel Perin. *Ibidem*, p. 746.

⁷³ No debemos olvidar que las tres grandes corrientes que llegan a la península son la florentina, la lombarda y la napolitana. Las dos últimas tienen básicamente su representación en sepulcros importados, en cambio, la florentina cuenta con tres grandes exponentes personalizados en las figuras de Doménico Fancelli, Pietro Torrigiano y Jacobo Torni "el Indio". A ellos se suma el escultor y arquitecto florentino Andrea Sansovino, por lo que su influencia fue notoria en las artes del Renacimiento español.

⁷⁴ LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, p. 746-747.

El tablero italiano de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros (1588); la carrera de un hombre de corte.

Fernando Collar de Cáceres
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 24 de julio de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 81-104
ISSN: 1130-551

RESUMEN

El tablero impreso de la *Filosofía cortesana* (Londres, The British Museum) es pieza dada por pérdida por cuantos se han centrado en el estudio de la personalidad y la obra escrita de Alonso de Barros. El análisis iconográfico e iconológico, propuesto hasta ahora al hilo de libro de reglas con él editado, reencuentra el soporte físico propio para una más exacta definición.

PALABRAS CLAVE

Tablero. Juego. Siglo XVI. España. Grabado.

ABSTRACT

The board from *Filosofía cortesana* (London, The British Museum) it's an etching given up so far lost by those who have studied the work and personality of Alonso de Barros. Its iconological and iconographic analysis, proposed so far from the game rulebook, finds nowadays the physical support for a more accurate valuation.

KEY WORDS

Board. Game. 16th century. Spain. Engraving.

*El que navega por el golfo insano
del mar de pretensiones verá al punto
del cortesano laberinto el hilo*
(Miguel de Cervantes)

La figura de Alonso de Barros ha cobrado renovada atención de unos años acá al hilo del estudio de la *Filosofía cortesana moralizada* (Madrid, 1587), cuyo secular olvido tuvo que ver sin duda con la escasez de ejemplares conservados de que hay noticia, llegando en algún momento a ser confundida con sus populares *Proverbios morales* (Madrid, 1598), por más que Nicolás Antonio había dejado constancia de que se trataba de obras diferentes¹.

El interés por este singular librito arranca del que suscitó en E(dward) M. Wilson el soneto que en él dedicara Miguel de Cervantes a su autor, ponderando *-felice inge-*

nio y venturosa mano- su estilo, imaginación y excelencia *-que en deleite y provecho puso junto/ en juego alegre, en dulce y provechoso estilo*². Siguieron a ello los estudios de Trevor J. Dadson, en particular el que acompaña la edición facsímil editada con motivo del cuarto centenario de su publicación³, y las aquilatadas aportaciones de Martínez Millán⁴ y Michel Cavillac⁵, que han contribuido a rescatar el perfil literario e ideológico de Barros, como autor inmerso en algunas de las corrientes políticas e intelectuales de su entorno, y a valorar el significado de esta creación singular.

El libro fue concebido como manual de instrucciones y reglas de un juego de tabla que tuvo al menos dos ediciones, la madrileña de 1587 y la napolitana de 1588, ligeramente más breve, y en él se describen minuciosamente los elementos y figuras representadas en el propio tablero impreso. De éste, dado por perdido, se conserva

un ejemplar en el British Museum, en el que hemos de centrar aquí nuestra atención. Pero, como subrayan cuantos del libro han tratado y en el que se han fijado necesariamente hasta ahora todos los estudios, el texto en cuestión es mucho más que un simple manual de instrucciones, y el exacto entendimiento de su contenido, del juego y de los elementos del tablero cobra pleno sentido en relación con el perfil biográfico y el universo ideológico de su autor. Libro y juego responden de otra parte, como ya vio Geoffrey Parker, a dos de las obsesiones de los cortesanos en tiempos de Felipe II: aburrimiento y promoción⁶.

El hombre y su obra

Nacido en Segovia por 1542, unos diez años antes de lo que dice Colmenares⁷, Alonso era hijo de Diego López de Orozco, ayuda de Cámara y aposentador de Emperador, y de Elvira de Barros, perteneciente a una ilustre familia local⁸. Su hermano mayor fue el aposentador y contador Sebastián (López) de Orozco, regidor de Segovia⁹; otro era el licenciado Antonio de Orozco, casado con Isabel de Fonseca y Peralta, y las hermanas, María, casada con Diego del Espinar, ensayador de la Casa de la Moneda, y Elvira, mujer de Andrés Rodríguez de Calderón.

En agradecimiento de los servicios paternos a Carlos V, Alonso fue nombrado aposentador real en 1563, dignidad que pretendió más tarde ceder sin éxito a Diego López de Burgos, y sirvió a Felipe II en lo militar en 1564 en la toma del Peñón de la Gomera, así como en Córcega y en el socorro de Malta (1565), estando de retorno en Segovia en 1569. Fue luego averiguador de las alcabalas del partido de Uceda, labor que probablemente ejerció asimismo en otras tierras. En 1582 fue propuesto para contador de la Real Hacienda en la Procuraduría Guatemala, pero no llegó a ser designado para el cargo¹⁰. A la muerte de su cuñado, en julio de 1583, solicitó infructuosamente la plaza vacante de ensayador de la casa de la Moneda. Obtuvo sin embargo, precisamente en 1587, la escribanía mayor de rentas de la merindad de Santo Domingo de Silos, de la que no cobró suma alguna desde 1595, conforme a la reclamación presentada a la postre por su sobrino, sin que parezca que en ningún momento se llegara a desplazar a esta localidad burgalesa para el desempeño de sus funciones.

Testó ante el escribano Santiago Fernández el 1 de mayo de 1602 en Madrid, donde hubo de vivir de continuo acaso desde principios de los ochenta, mandando ser enterrado en primera instancia en el convento de Santa Cruz de Segovia, junto a la capilla de San Pedro Mártir, en el supuesto de morar por entonces en su ciudad natal, y dejando por principal heredero a su sobrino Diego de

Orozco y Fonseca, hijo de su hermano Antonio y de quien era curador. Siete días después disponía sin embargo que su cuerpo recibiera tierra en el Colegio de Nuestra Señora de Loreto de la propia villa. Existe un segundo codicilo de septiembre de 1603 y un memorial de julio de 1604 que poco alteran en lo sustancial lo anteriormente resuelto. Murió en la misma corte el 17 de agosto de este último año¹¹.

Al igual que Hernando de Soto y Mateo Alemán, con quienes tenía estrecha amistad, Alonso de Barros encarna el burócrata cortesano de inquietudes literarias, integrándose en un círculo intelectual y literario madrileño de fines del siglo XVI entre personajes de la talla de Lope, Cervantes o Cristóbal Pérez de Herrera, e interesándose en lo esencial desde distintos planos por aspectos sociales y de filosofía moral con un marcado sentido pragmático y didáctico.

Su obra escrita es desde luego reducida, pero de mayor interés de lo que hasta no hace mucho se daba en entender. En lo sustancial la constituyen dos breves libros, la *Filosofía cortesana moralizada* (Madrid, Pedro Madrugal, 1587) y su muy difundida *Perla de proverbios morales* (Madrid, Luis Sánchez, 1598), traducida a varios idiomas, de la que se contabilizan catorce ediciones en distintas lenguas hasta 1659¹², a lo que hay que unir el “Elogio en alabanza del autor”, de los *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (Madrid, Varez de Castro, 1599), el “Elogio y alabanza de este libro y de Mateo Alemán, su autor”, en la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, Varez de Castro, 1599), la “carta epilogando y aprobando los discursos del Doctor Cristóbal Pérez de Herrera” en los *Discursos del amparo de los legitimos pobres y reducción de los fingidos* (Madrid, Luiz Sánchez, 1598), así como el brevísimo *Memorial sobre el reparo de la milicia*, también impreso¹³ y un breve manuscrito conocido como *Discurso y difinición del privado*¹⁴.

Las ideas y los libros

Aspecto primordial en este plano es el de su relación con Mateo Vázquez de Leca y García de Loaysa y Girón, a quienes dedicó respectivamente su *Filosofía cortesana* (1587) y sus *Proverbios morales* (1598), lo que le sitúa con varios de sus colegas literarios dentro de la influyente facción castellanista contraria a los intereses de los papistas, como don Juan de Austria, Antonio Pérez o la princesa de Eboli, según señala Martínez Millán, quien le incluye así mismo en la línea tacitista y neoestoica a tenor de su obra escrita, muy en particular precisamente por su primer libro¹⁵. Fuera de ello, ambas dedicatorias evidencian una calculada apuesta por el apoyo de dos personajes de peso en la corte, miembro el uno del

Consejo de Su Majestad, su secretario y de la santa Inquisición, arcediano de Carmona y canónigo de la catedral de Sevilla, y arzobispo el otro de Toledo y preceptor del futuro Felipe III. No de otra cosa –granjearse el apoyo de un buen valedor y servirse con oportunidad de las propias cualidades– trata en realidad su *Filosofía cortesana*.

De las inquietudes de Alonso de Barros da idea bastante clara su biblioteca, cuyo inventario, realizado a su muerte, arroja un total de 151 volúmenes. Entre ellos figuran numerosas obras de autores clásicos (Cicerón, Isócrates, Boecio, Valerio Máximo, Virgilio, Ovidio, Plinio, Lucano o Esopo), aunque nada en latín ni griego, junto a libros de carácter didáctico-moral, de temas sociales, de política, de ciencia militar y castramentación, de historia, de mitología y de ciencia médica, y algo contabilidad, de filosofía, de ciencias puras, de fábulas y de refranes, y buen número de textos religiosos, aunque menos de lo entonces habitual y con cierto sesgo erasmista¹⁶.

Aparte de un par de obras aparentemente duplicadas –Castiglione, Petrarca acaso– y de cierta preferencia por autores como Lobera de Ávila y sobre todo fray Luis de Granada o el entonces popular y diverso Juan Pérez Moya¹⁷, con quien bien pudo tener trato personal –también Boecio, Valerio Máximo, Ribadeneyra o Petrarca, en menor grado–, se han detectado por parte de Dadson y Cavillac importantes lagunas en relación con los temas que atrajeron su interés. En este particular, y por lo que se toca a lo que nos ocupa, se echan en faltan desde luego los libros de emblemática, varios de los cuales es evidente que conoció. Pero no hay duda que se trata de carencias circunstanciales, pues es notorio que el inventario no agota cuanto sin duda en algún momento hubo de poseer, aparte de cuanto hubo de leer, pues no consta en él ninguna de sus propias publicaciones ni de ninguno de los literatos con los que sabemos tuvo estrecha relación, de Cervantes a Lope, pasando por Liñán de Ríaza, Hernando de Soto, y muy en particular Mateo Alemán, excepción hecha de los *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos* (Madrid, 1598) de Cristóbal Pérez de Herrera, que él mismo glosó¹⁸.

Esta aportación a la obra de Pérez de Herrera refleja una de las inquietudes sociales que adornan la personalidad de Barros, compartida por sus amigos Alemán y Soto y orientada a la reforma de la beneficencia, materia en la que enlaza con Luis Vives –es autor que no falta en su biblioteca– y con el catalán Miguel Giginta, de quien al parecer poseía su *Tratado de remedio de pobres* (Coimbra, 1579), y en la que apuesta por la secularización. Con este mismo espíritu social, y apoyándose sin duda en el “Discurso del ejercicio y amparo de la milicia de estos reinos”, de Cristóbal de Herrera, y en su expe-

riencia en las campañas de Gomera, Córcega y Malta, abordó en su breve *Memorial sobre el reparo de la milicia* el tema de la dignificación de los veteranos mediante un sistema de pensiones y propugnando la creación de la figura del “Protector o defensor de soldados”¹⁹. Participaba así Barros, como afirma Cavillac, de un ideario de intelectuales progresistas que anticipan a fines del siglo XVI algunos postulados que asociamos con la Ilustración²⁰.

Pero el mundo que mejor conocía Barros era el de los entresijos cortesanos, de lo que derivan los aspectos didáctico morales centrales de su obra escrita. Destila en ellos un escepticismo mundano ausente en sus breves textos sobre la beneficencia y la milicia, como lo refleja la edición francesa y bilingüe de sus celeberrimos *Proverbios morales*, que lleva el expresivo título de *Desengaño de Cortesanos/ Le desabus des courtesans* (1617)²¹. Es obra en la que, más allá de lo que pudiera entenderse como lo cortesano en sentido lato, se ponen de manifiesto las enormes limitaciones de la actividad humana, la verdadera dimensión de los valores y la relatividad de lo absoluto y de toda certeza, en una secuencia concatenada de mil sesenta y tres sentencias a lo largo de 2.131 versos octosílabos de tono prosaísta que Mateo Alemán presenta como “quinta esencia de la ética, política y económica”²².

Como cabría esperar, el tema cortesano estaba bien representado en la biblioteca de Barros, en la que se registran dos obras bajo el título de *El Cortesano* (núms. 98 y 130), que se entiende serían una versión en castellano de la obra de B. Castiglione (Barcelona, 1534) y el *Libro intitulado el cortesano* de Luis de Milán (Valencia, 1561), si no una segunda edición del primero, así como *El estudioso cortesano* de Lorenzo Palmireno (1587) y la *Buena educación y enseñanza de los nobles*, de Pedro López de Montoya (1595). Su noción práctica de este mundo de aspiraciones e intereses es lo que dió en plasmar en forma de juego.

“Pintura (impresa) y moralidad della”: el tablero de la *Filosofía cortesana*

La *Filosofía cortesana moralizada* es obra en la que de manera sucinta, con sentido didáctico y sobre la base de un juego, expone Barros las claves que se han de tener presentes al proyectar las legítimas ambiciones o iniciativas personales en la esfera cortesana, y cómo proceder a fin de no naufragar en lo que Cervantes describe como “golfo insano del mar de pretensiones”.

Conocedor por propia experiencia de las dificultades y obstáculos que surgen al paso de toda aspiración y gestión y de la jungla de intereses, lisonjas y engaños en que ha de moverse el “pretensor” de cualquier negocio o pro-

yecto, habla de la necesidad de medir las propias capacidades, del trabajo como vía -la virgiliana *labor omnia vincit* (Georg., 1,144)-, pero sobre todo de valedores, protectores, servidumbres, barreras, impulsos y afanes, en un retrato veraz de los usos habidos en tal materia en la España del Siglo de Oro²³. Barros estima que en todos los hombres hay una legítima aspiración personal, y desde el más rotundo pragmatismo entiende que cada uno debe proceder moviendo los hilos precisos en el momento conveniente, en la busca de valedores, sorteando los obstáculos, superando reveses de la fortuna, siendo pródigo con unos y otros, aun con los enemigos, y persistente en las aspiraciones. Este pragmatismo se reviste de alguna dosis de cinismo cuando en su *Discurso y definición del privado* da en afirmar que la privanza del inferior con el superior es la misma cosa que la amistad entre iguales, y aun que la amistad útil es más duradera que la primaria, por los intereses que la consolidan y los beneficios que comporta²⁴. Pero falta en ello la visión del todo desengañada de quien en algún momento midió mal sus pretensiones y medios o no dió con los valedores idóneos, declarando así el fin didáctico de su pequeña obra: “mostrar entre burla y juego, las veras y desventuras que siguen a una clara pretensión, y reducir a orden lo que tan sin ella se trata” (fol.6v.)²⁵. Sin embargo, esa calculadora valoración de las relaciones humanas adquiere ribetes bien distintos y apreciativos de la figura del valedor en su *Reparo de la milicia*, donde propugna la del Protector o Defensor del soldado veterano como alguien que “en llegando alguno a la corte le tomase sus papeles y encaminase su negocio, si fuese justo, y si no le moderase...”²⁶. En la *Filosofía cortesana*, en tanto que retrato de unos usos sociales, el plano se ajusta a los principios del tacitismo. El juego dio en ser una suerte de espejo en el que convergían dos niveles, diversión y promoción.

El libro, publicado en Madrid en 1587 con el tablero impreso del juego -la licencia de Felipe II para la edición de la pintura es de febrero de este año-, tuvo en 1588 inmediata edición napolitana (Nápoles, por Joseph Cacchij, 1588), también en castellano, ligeramente abreviada y con algún problema tipográfico que Dadson analiza en detalle²⁷. Se conoce sólo un ejemplar de cada edición, como ya señalara E. M. Wilson. El uno, en su edición madrileña, en la Biblioteca del Emmanuel College de Cambridge, legado de John Breton, quien entró en sus aulas como becario en 1629, licenciándose con el grado de maestro en 1636 y volviendo como rector en 1665²⁸; el segundo, correspondiente a la edición napolitana, en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, donde consta que fue propiedad de Alonso Medrano²⁹.

Hay de otro lado una Real Cédula dada en el Pardo el 17 de noviembre de 1587 por la que se concede a Alonso de Barros licencia por diez años para imprimir y vender en Indias la pintura impresa (sic) “yntitulada Philosophia cor-

tesana con çiertas diferencias y figuras y letras que contienen en un pliego grande y la haueis moraliçado”³⁰; el mismo período se autorizaría un año después para la edición napolitana, como de inmediato se verá, de igual modo que había autorizado previamente el Consejo de Castilla.

La Filosofía cortesana y el Juego de la Oca

El libro, en cuidada edición madrileña de Pedro Madrigal y con aprobación de Alonso de Ercilla, va dedicado al poderoso Mateo Vázquez de Leca, del Consejo de Su Majestad. Consta de 48 folios, en octavo, e incluye los ya mencionados elogios de Cervantes y de Liñán de Ríaza, jugando éste con expresiones paradójicas referidas al proceso creativo de la obra. En su frontispicio figura en escudo heráldico orlado con el lema de la victoria de Constantino, *In Hoc Signo Vinces*, que falta en la edición napolitana. Fuera de esto figura sólo en sus páginas un grabado, con una alegoría bifronte de la Fortuna, de la que se hablará más adelante (fig. 1).

Barros lleva sus “reflexiones” sobre la naturaleza, avatares y progreso en el sinuoso mundo de la corte al juego mismo, que ofrece como obra “útil a la República por ser de honesto y gustoso entretenimiento” (fol.2r), perfecta expresión del “como si” de todo juego de que habla Huizinga, haciendo del *homo ludens* imagen y prolongación del *homo faber*. El propio mundo de la nobleza, refiere este último, había derivado ya con anterioridad por una vía de escenificación de connotaciones lúdicas, de modo que, concluye este autor, “el noble, que buscaba antes ser valiente y afirmar su honor para dar satisfacción así a su ideal de virtud tendrá que contentarse con cultivar la apariencia exterior de alto rango y del honor intachable, mediante la magnificencia, el fausto y las costumbres cortesanas, que conservan todavía aquel aspecto lúdico que les fue peculiar desde el principio”³¹. Barros no trata empero del mundo de las apariencias, sino de los engranajes, los intereses y el proceder en el medio cortesano, y su traslación a un tablero. Años después, en sus *Proverbios Morales*, expresaría la perfecta equivalencia de realidad y el juego, haciendo de éste, en sus primeros versos, metáfora de la vida: “Aunque, si yo no me engaño, todos jugamos un juego y un mismo desasosiego padecemos sin reposo”³².

En cuanto al aspecto exacto del tablero -es impreso para ser extendido o pegado sobre una tabla- nada se ha sabido hasta hoy, entendiéndose que la pérdida de todos los ejemplares, junto con la escasez de libros conservados, tendría que ver con el propio éxito y uso³³. La noción de que pudiera haber presentado el aspecto rectangular reticulado, con una división de nueve líneas por siete, de lo que resultarían las 63 casas cuadradas que señala Barros y otra opciones similares³⁴ (fig. 2), no ha

FILOSOFIA Cortefana, moralizada por Alonso de Barros, criado del Rey nuestro señor.

Dirigida a Mateo Vazquez de
Leca, del consejo de su Magestad
y su secretario, y de la santa gene-
ral Inquisición, arcediano de Car-
mona, y canonigo en la fanta
yglesia de Seuilla.



Tassado en medio Real.

Fig. 1. Alonso de Barros. *Filosofia Cortesana*. Madrid, 1587.
Frontispicio.

tenido en cuenta que los primeros testimonios sobre el juego concebido por el moralista segoviano apuntan a su derivación del juego de la Oca³⁵, de desarrollo espiral con contadísimas y siempre tardías excepciones. El dato procede de *Il Gioco degli scacchi diviso in otto libri* del siciliano Pietro Carrera (Militello, 1617), quien señala que un ejemplar de Juego de la Oca fue regalado por Francesco de' Medici a Felipe II³⁶, ca. 1576. El mismo Carrera, máxima autoridad en su día en materia de ajedrez, refiere que un juego análogo al de la Oca fue “inventado” en España por Alonso de Barros con el título de *Filosofía cortesana* en 1587. Y es lógico entender que conocería algún ejemplar de la edición napolitana, siquiera sea por proximidad.

La *Filosofía cortesana* se inspira en efecto en el juego de la Oca y rivaliza en cronología con los primeros ejemplares conservados de este popularísimo tablero. La falta de mención de tan popular juego entre los más de cien inventariados por Girolamo Bargagli en 1572 en su *Dialogo de' Giuochi*³⁷, como antes en los *Cento Giuochi Liberali et d'ingegno* que Ringhieri dedicó a Catalina de Medici, reina de Francia³⁸, se ha llegado a tomar como síntoma de que hubo de ser una invención toscana de finales del siglo XVI³⁹. Pero el aserto es sin duda inexacto, pues en los tableros más tempranos del momento consta ya como Nuevo Juego de la Oca⁴⁰. No estamos en todo caso en condiciones de asegurar que el antiguo juego fuera el no espiriforme supuestamente representado en cuatro paneles rojos que figuran sobre la mesa en el *Triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel, el Viejo (c. 1568)⁴¹. Se le tiene, de otro lado, por un juego antiguo de origen griego, según se dice ya por 1600⁴², se men-



Fig. 2. Aspecto hipotético del tablero de la *Filosofía Cortesana*, según Dadson.

ción en *El Avaro* de Molière (1668)⁴³ y se expresa en algún tablero del s. XVIII, como los de Daumont y Jan Baptiste Letourmy⁴⁴. Se habla incluso de un posible origen oriental, en relación con el *Sing Kunt t'o*, o juego de la *Promoción de Mandarines*, de tiempos de la dinastía Ming (1368-1644)⁴⁵, y aun de sus raíces egipcias en el juego de *mhn* (mehen)⁴⁶. Antecedente más cercano, aunque difuso en su cronología, se dice es la rayuela⁴⁷, del que hay antiguas representaciones con desarrollo espiral; pero en este caso no se trata de un juego de tablero sino trazado en tierra, de forma simple, y que comporta algún ejercicio físico.

La referencia más antigua del juego de la Oca es el registro en Londres el 16 de junio de 1597, a nombre de John Wolfe, de un tablero del maestro (*mastro*) Hartwelles con el nombre de “Nuevo y muy divertido Juego de la Oca (the new and most pleasant game of the goosse)” en The Stationer’s Company Register, equivalente a una declaración de depósito legal actual⁴⁸. No muy posterior parece ser el tablero impreso en Lyon, ca. 1597-1601, por los herederos de Benoît Rigaud (ejemplar en la Herzog-August-Bibliothek, de Wolfenbüttel)⁴⁹. Y hacia 1615 Philipp Hainhofer alude a una versión popular entre los estudiantes italianos⁵⁰. Un año antes figura además en un catálogo impreso de dos comerciantes y productores romanos de estampas de tipo popular, los hermanos Michelangelo y Andrea Vaccari, activos entre 1606 y 1614. Y el médico del joven Luis XIII, Jean Héroard, anota en sus Memorias el 26 de abril de 1612 cómo el Delfín de Francia, de 11 años de edad, “il était toujours malade, mais gai, il joue à l’oie avec M. de Vendome, le grand écuyer”⁵¹. Sigue a esto el ya citado

testimonio de Pietro Carrera (1617) en relación con el regalo de Francesco de' Medici a Felipe II.

Evidencia relativamente temprana de su popularidad en España lo tenemos de otro lado en el disparate a modo de villancico inserto en una obra anónima de carácter pastoril publicada en 1622 *La Pastora de Manzanares*, donde un gato jorobado jura venganza invocando el juego de la Oca⁵². Y en *El avaro*, de Molière (1668) hay constancia de la que alcanzó como juego de sociedad en la Francia de Luis XIV, en la enumeración leída por Flecha de los bienes inventariados con que el avaro pretende completar el valor de la suma solicitada⁵³. Su difusión por Europa fue por lo demás general⁵⁴, siempre como tablero de 63 casas y con las mismas reglas, aunque a partir del siglo XVIII dió lugar a muchas y particulares variantes, principalmente iconográficas, como un juego de recorrido⁵⁵. De su popularidad en esta época, especialmente en Francia, quizá más incluso que en Italia, es testimonio uno de los dos deliciosos cuadros de juegos de mesa que Jean-Baptiste Chardin presentó en el Salon de 1743⁵⁶.

Sobre el conocimiento esencial que se deriva de algunas de las principales colecciones como el Musée du Jeu de l'Oie en Rambouillet⁵⁷, o la colección de Achille Bertarelli, de Milán, se viene afirmando que el tablero datado más antiguo que se conserva no es otro que el del *Dilettevole Gioco di Loca* (fig. 3) editado por Carlo Coriolani, Venezia 1640 (Cívica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli)⁵⁸. Pero algunos de los ejemplares impresos más tempranos del popular tablero, italianos los más y nunca estimados que sepamos en tal sentido, fueron reunidos por Lady Charlotte Schreiber, hija del Conde de Lindsay, quien los donó al British Museum en 1893 (entrega en 1897), como con anterioridad hizo con sus naipes o su colección de abanicos. La relación con ellos del tablero napolitano de la *Filosofía cortesana* es notoria, contándose también éste entre los más antiguos.

De 1588 data precisamente el tablero impreso de *Il novo bello et piacevole gioco della scimia* (fig. 4), editado por Altiero Gatti, activo en Siena y Roma⁵⁹, del que hay también ejemplar en el British Museum, -firmado "Altiero Gatti Formis 1588"- . Pese a su nombre se ajusta en todos sus elementos y reglas al Juego de la Oca, si bien es la mona y no ella el animal representado, dando nombre al juego⁶⁰. Fuera de esto, el más antiguo tablero de cronología cierta del juego de la Oca propiamente dicho es *Il nuovo et piacevole gioco del Ocha* (fig. 5) editado por Lucchino Gargano en 1598⁶¹, que incluye en su espacio central una breve enumeración de los 11 circunstancias o casas que alteran el avance en una progresión continua por el tablero según marquen los dados; ese mismo año el también "nuevo y placentero" juego de la oca quedaba registrado en Londres. Hay no obstante un tablero de *Novo gioco de loca* (fig. 6) de cronología incierta y teni-

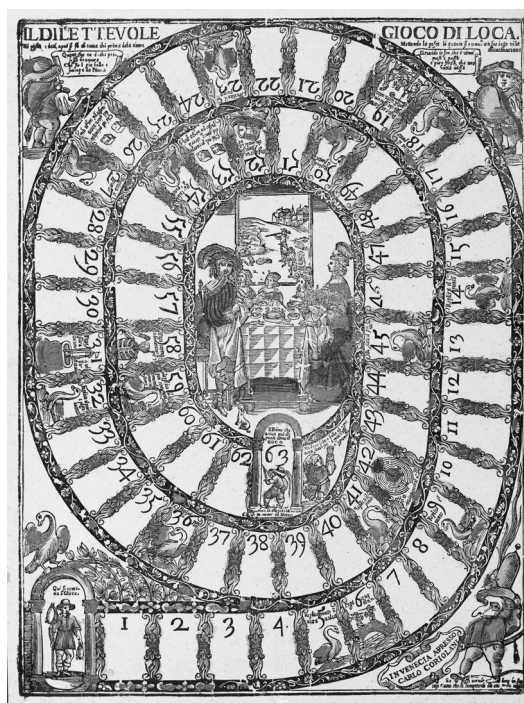


Fig. 3. *Dilettevole Gioco di Loca*, editado por de Carlo Coriolani, Venezia 1640. © Cívica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

do extrañamente por obra del siglo XVIII – ejemplar en la Cívica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, de Milán – que es a buen seguro obra impresa a fines del siglo XVI⁶² según se deduce de la simple observación de las ropas cortesanas de los jóvenes enamorados que caminan de la mano en la viñeta central, correspondiente al último tercio del siglo XVI, como se infiere de algunas estampas sobre ropas de las nobles venecianas que reproduce Cesare Vecellio⁶³ (fig. 7). Y por 1600 hubo de editarse en Lyon el ya citado “Le jeu de l’oye, renouvelé des Grecs, jeu de grand plaisir, comme aujourd’huy princes & grands seigneur [sic] le pratiquent”, en los talleres de los herederos de Benoît Rigaud.

El tablero y el juego de la *Filosofía cortesana*

La evidencia de lo afirmado por Carrera está en la misma descripción que hace Barros de su juego de tablero y sus reglas, pero sobre todo en el propio tablero impreso, con 63 casillas en espiral, del que existe un ejemplar en el British Museum (fig. 8), titulado *Filosofía Cortesana* de Alonso de Barros (papel, 531 x 404 mm) hasta hoy olvidado⁶⁴. Consta al pie como edición napolitana de Mario Cartaro, (“Mario Cartaro inc Naep. 1588”)⁶⁵ -distinto impresor que el libro-, la condición de su autor -“Criado del Rey Nro / Con su priuilegio”, y la

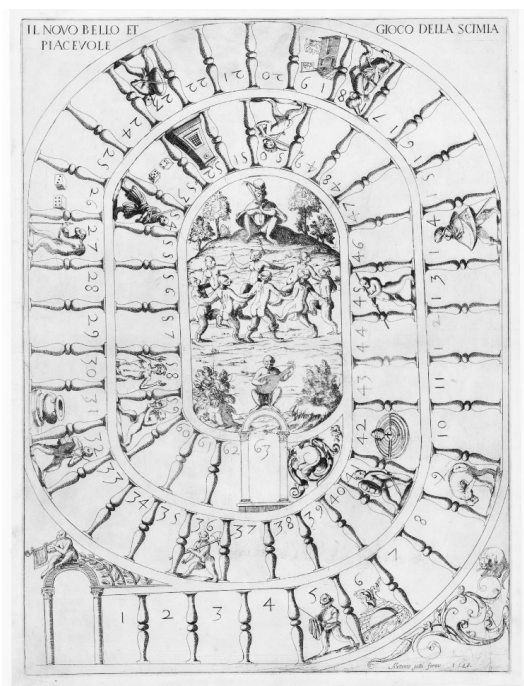


Fig. 4. *Il novo bello et piacevole gioco della scimia*, editado por Altiero Gatti, 1588. © Trustees of the British Museum.

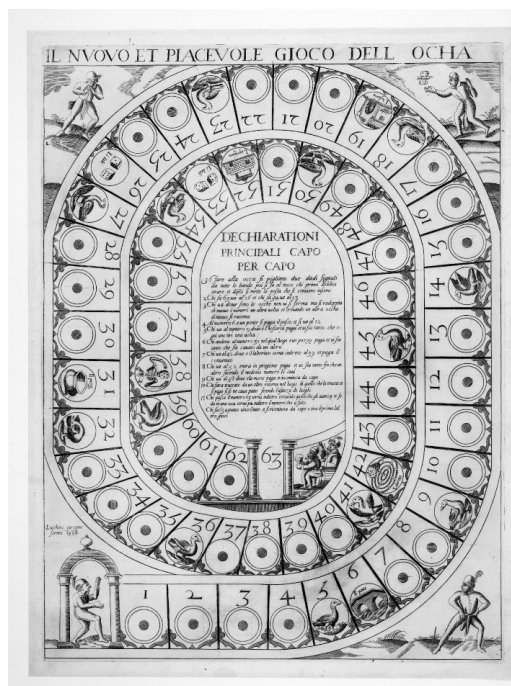


Fig. 5. *Il nuovo et piacevole gioco del Ocha*, editado por Lucchino Gargano en 1598. © Trustees of the British Museum.

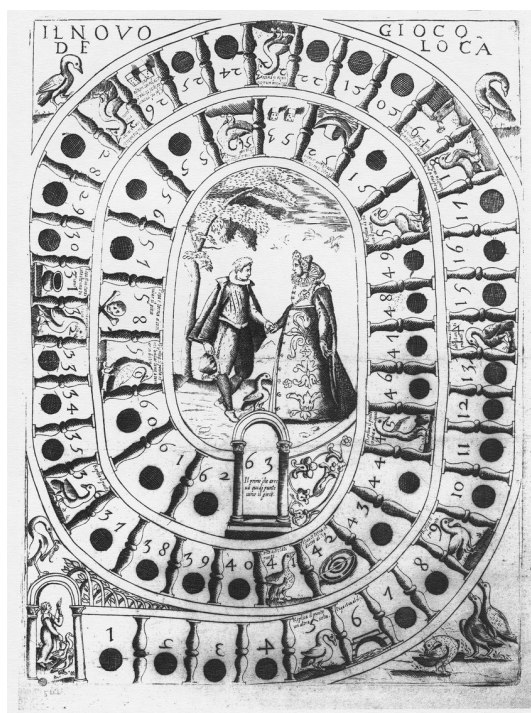


Fig. 6. *Il novo gioco de loca*. Vènezia (?) por 1580. © Cívica Raccolta delle Stampe A Bertarelli.



Fig. 7. *Dama veneciana*. Cesare Vecellio, *Degli habiti antichi, et moderni...* Vènezia 1585.

licencia de diez años para la edición (“Con privilegio di Sua Ecc^a per X anni nel Regno di Napoli”); la misma que se diera para la edición de Indias, la cual desconocemos si tuvo lugar.

En lo gráfico, el parentesco con el igualmente temprano *Gioco della Scimia*, de Altiero Gatti (1588) y con diversas versiones italianas del juego de la Oca se hace patente en el desarrollo espiral articulado en una especie de pérgola de 63 tramos a base de balaustres, común al menos hasta el siglo XVIII. Quizá fuera ya así en el tablero de 1587, aunque probablemente también en algunas versiones anteriores del mismo juego de la Oca. La presencia por otro lado de un animal-heraldo llamando al juego (oca, cisne, mona en su caso) evidencia esta conexión, como el hecho mismo de que en el de Barros este animal sea un cisne, enteramente asimilable a la oca que aparece en varias versiones del juego original.

Más allá del carácter tectónico y espiral, el desarrollo de los balaustres evoca el sistema radial de una rueda de la fortuna, noción siempre unida a este tipo de juegos con dados, como de un modo más claro en *Il novo et piacevole gioco del Giardin D'Amore* (fig. 9) de Giovanni Antonio de Paoli⁶⁶, impreso hacia 1589-1599, de desarrollo oval, concéntrico, con 22 casillas, y asimilable a algunas versiones del popular *Pela il Chiù*⁶⁷.

El desarrollo espiral conduce desde una puerta, coronada por un cisne sobre una calavera y con una especie de trompeta, hasta un espacio central, representación del mar, con barcos, pescadores y ballenas. En las esquinas, donde en las más antiguas versiones de juego de la Oca aparecen con frecuencia grotescas figuras de jorobados, hay, además de la puerta, tres distintas figuras alegóricas: un ancla y un delfín, una alegoría de la Ocasión y un reloj. Y a lo largo del recorrido van surgiendo distintas imágenes, como el pavo real, el escarabajo, el puente, la zorra o los dados, con pareados bilingües (español e italiano) a modo de paremias que les da sentido, y como figura de continuidad una pareja de bueyes, donde allí la oca, en menor número y sin su patrón cíclico y supuestamente simbólico⁶⁸, como subraya del propio Barros⁶⁹. Al igual que el Juego de la Oca, se trata de un juego de itinerario de 63 casillas –imagen de la propia vida del hombre, refiere el autor⁷⁰–, entendiéndose el camino como una peregrinación que en el juego primigenio presenta diversos peligros y beneficios, incluido el extravío (laberinto), la cárcel y aun la propia muerte –¿quién puede entender esto como un juego?, se pregunta Hugo Grocio⁷¹–, y que aquí lo es en relación con la progresión en la corte. En este sentido ofrece cierto parentesco con *Il Gioco dil Barone* (fig. 10), de 76 casillas, todas con figuras e indicaciones de las operaciones a realizar, aunque sin una secuencia lógica⁷².

El de la *Filosofía Cortesana* es, como los otros, un juego de dos o más jugadores en el que se avanza

mediante su pequeña señal (anillo, moneda.) tirando dos dados, que determinan el encuentro con distintos contratiempos y golpes de fortuna, hasta llegar a la meta, símbolo del logro de las aspiraciones personales, llevándose el ganador la suma previamente aportada con el incremento derivado de las penalizaciones que hubiere, determinadas al efecto en algunas casillas. Probablemente por una razón etimológica este fondo es llamado “polla”, en su equivalencia sin duda a llevarse una pequeña oca, como al parecer en origen estaba establecido en el juego de su nombre, que igualmente devino en lograr la suma por todos aportada⁷³. En las mismas casas se indica si por las circunstancias sobrevenidas, buscadas incluso, se paga al fondo o a todos los jugadores, o a uno y otros y en qué suma⁷⁴, incluso si se viene enviado desde otro registro, si se recibe un tanto de cada uno de los otros, si se pierde turno, quedando una mano sin jugar, si se ganan dos tiradas, si se avanza o retrocede, con la regla general de que desde las casas del trabajo se avanza tantas más de las que señalan los dados y que si un jugador pasa ocupar la de otro éste retrocede a la suya, “porque así es el uso de la competencia” (fol.14). Gana a la postre el que llega en la tirada justa a la casa 63, debiendo de retroceder tantos espacios como puntos marcaran de más los dados en caso de sobrepasar los requeridos. Barros añade a la exposición de los elementos, su simbolismo y las circunstancias que de cada caso se derivan, un didáctico ejemplo práctico, en el breve desarrollo de un hipotético juego protagonizado por tres personajes, Pedro, Diego y Rodrigo. Todo ello se desarrolla rivalizando por progresar en las gestiones de la corte, entre ministros, valedores, falsas amistades, penurias y olvidos, pagando los favores y penando por lo errores, con el impulso siempre del trabajo y entre inevitables reveses o con el favor de la Fortuna.

Bajo el signo de la Fortuna

Como no podía ser menos, la Fortuna es un elemento central del Juego, del progreso o del estancamiento en el mundo de los intereses cortesanos, según reconoce Barros, como lo era de antiguo en muchos de los juegos de carácter oral de la época renacentista, basados en la memorización de conceptos e imágenes, tales como el *Dodéchedron de Fortune* del autor del *Roman de la Rose* (París, 1540), o el *Triunfo de la Fortuna* de Sigismondo Fanti (Venecia, 1527), y en particular el *Giucoco dela Fortuna*, basado en la contraposición verbal de sus imágenes y recogido en la recopilación de Ringhieri, en 1551⁷⁵, aparte del veneciano *Libro del juego de las Suertes* (1484), traducido un par de veces al castellano, que tiene también su vertiente adivinatoria⁷⁶.

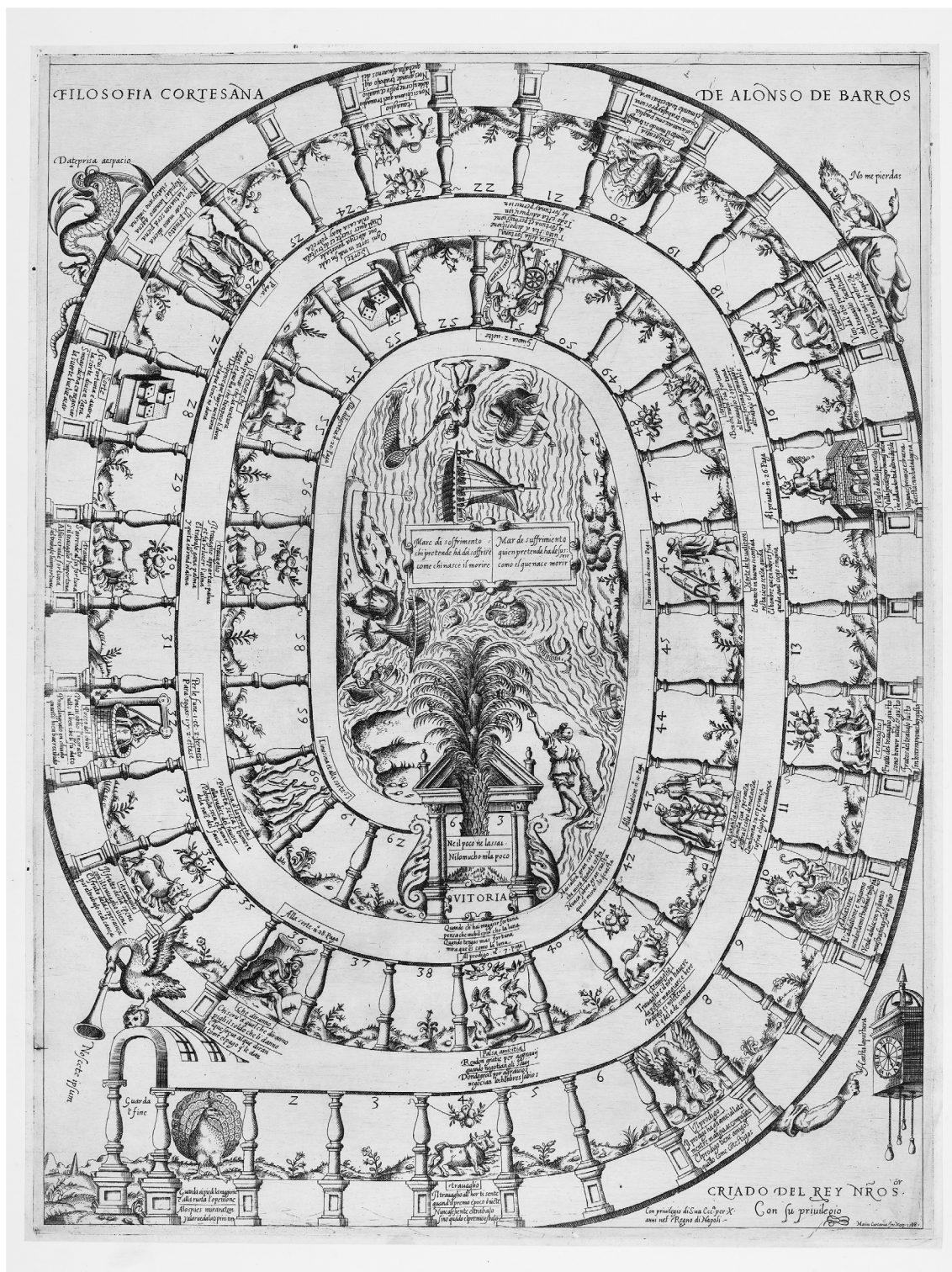


Fig. 8. Alonso de Barros. *Filosofía Cortesana*. Nápoles, 1588. © Trustees of the British Museum.

Todo, afirma, está sujeto al dictado de la mudable Fortuna, cuya imagen representa aquí -“no parece fuera de propósito poner en rasguño algunas”(fol.36v.)- en un óvalo cerrado, orlado con el lema que resume el concepto: “NO SERÍA FORTVNA SI FVESE SIEMPRE VNA”. Y la muestra en consecuencia con dos caras, joven, desnuda y alada, de pie sobre una esfera, con una palma y un yugo (victoria y derrota) y una sonaja y una espada (alegría y rigor, también la muerte) en sus manos, y con un mechón en la frente, y acompaña una explicación minuciosa del significado de cada elemento: mutabilidad (dos caras; esfera), renovada presencia y fuerza (juventud), volatilidad (alas), ocasión que ofrece (mechón), mostrando su amplio conocimiento de los textos emblemáticos, aunque uniendo como era usual los conceptos de Fortuna y Ocasión⁷⁷. Es esta la única imagen que ilustra el pequeño libro de Alonso de Barros.

“...Ponese sobre un globo, que es el universo por el dominio y superioridad q(ue) muestra tener sobre todo lo criado que es corruptible. Y de pies sobre una bola, que con facilidad se buelue lo de arriba abaxo, significando la poca firmeza q(ue) promete en lo que da. Pintase desnuda como lo esta siempre de consideracion en sus efectos escurecie(n)do el sol, y da(n)do luz a la noche atropellando el orden ordinario de las cosas.... Está con los braços para mostrar como sostiene los flacos, y leua(n)ta a los caydos, y derriba a los mas altos en su soberuia Y en edad juuenil, porque nunca pierde las fuerças, ni le faltan para la execucion de sus operaciones. Esta con alas por la velocidad co(n) que buela y huye de sus mas fauorecidos y co(n)fiados: y por las q(ue) ella toma e(n) el trocar el señorío de los hombres. Tiene dos caras de que vsa con los unos ma(n)sa benigna, y fauorable, cortada a medida de su desseo, de manera que ta(n) soberuios como ingratos, con la mucha properiedad, olvidados totalmente de su condicion la niegan el poder: atribuyendo a su propio valor la gloria que de ella reciben. Y con los otros se muestra contraria aspera y terrible que au(n)que con humildad la reconocen en todo por señora, no la ha visto alegre en el discurso de su vida. Pusieronla copete cabellos solo en la frente auisando de la diligencia y cuydado con que deuemos estar para no perder la ocasion que se ofrece,.... Tiene en la mano derecha vn ramo de palma, insignia del ve(n)cedor, y vn yugo de buey, que es la del vencido, mostrando la poca seguridad con que se biue pues el q(ue) ayer como vitorioso entro triunfando en su deseada patria, puede oy como ve(n)cido ser el despojo del vencedor.... Tiene en el brazo izquierdo una sonaja, instrumento de alegría, y una espada señal de rigor, para mostrar q(ue) en medio del gusto y del co(n)tento, está el cuchillo de la muerte, y desuenturas de la vida”...

Y así por ello, refiere, se pinta para que nadie se fie ni descofie de ella, y venciendo a sí mismo y animándose en la adversidad la venza: *Que no seria fortuna Si fuesse solo una*⁷⁸.

Esta imagen de la Fortuna (fig. 11) con dos rostros es no obstante más propia del siglo XV y la que de modo más descriptivo expresa su inherente dualidad, como aún figura en el frontispicio de la obra de Johan Pistorius, *Dialogus de Fatto et Fortuna, cui nomen Paraclitus, vere pius & doctus*. (Augsburgo, Heinrich Steiner, MDXLIII), en grabado de Hans Burgkmair el viejo, anterior a 1515 (fig. 12): una Fortuna de dos rostros, entronizada, colgando del cielo, y a un lado de su trono una rueda a la que se esfuerzan por subir desde la tierra los hombres, cayendo otros por el lado contrario desde lo alto sobre unos mantos que extienden unos seres monstruosos⁷⁹. Pero el siglo XVI dio en consagrar una imagen más o menos estable que es la que se representa en el propio tablero (**casa 51**), fundida frecuentemente con la propia de la Ocasión, y que aparece sobre un objeto inestable (globo, barca, concha, rueda), movida por el viento o las olas, a veces alada y con diversos instrumentos complementarios (yugo, palma, freno)⁸⁰.

Obviamente el tema de la Fortuna no podía faltar en la biblioteca de Barros, quien poseía tanto un ejemplar del *Tratado de la verdadera y falsa profecía* de Juan de Horozco y Covarrubias (Segovia, 1588), posterior en un año a su *Filosofía cortesana*, como una versión castellana de la obra de Jerónimo Garimberto, *Theatro de varios y maravillosos acontecimientos de la mudable Fortuna* (Salamanca, 1572), amén de un libro de Petrarca, distinto probablemente de los *Triunfos*, del que poseía también un ejemplar, que a juicio de Dadson bien pudiera ser *De los remedios contra prospera y aduersa fortuna* (Valladolid, 1510)⁸¹.

Pero Barros no cree que todo esté regido por la Fortuna, a la que no puede culparse de los males⁸², y para tal desengaño “pinta aqui un discurso de pretensores con los medios más usados, que son Liberalidad, Adulación, Diligencia y Trabajo, pasando por la esperanza que se da en la casa del privado, y tiene por azares al olvido y el qué dirán, falsa amistad, mudanza de ministros, muerte del valedor y fortuna mal aprovechada, el pensé que, y pobreza, por medio de alguno de los cuales se alcanza la palma de lo pretendido, aunque no en balde” (fols.11v-12r), instando a que cada cual trabaje tal fin y se contente con su suerte, aprovechando la Fortuna en la bondad y animándose en la adversidad. Resume así el sentido y los elementos del juego, en un “como si” -diría Huizinga⁸³- de las circunstancias, servidumbres y usos del proceder en la pretensión de determinado logro en el siempre interesado laberinto “cortesano”; un honesto y gustoso entretenimiento que encaja más que cualquier otro en lo que Ciocchini ve como “escenificación de conceptos,

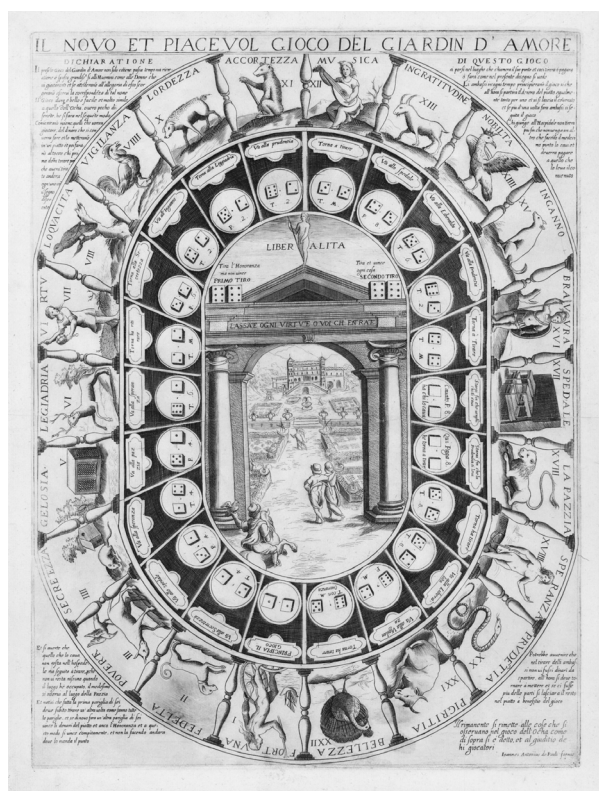


Fig. 9. *Il novo et piacevole gioco del Giardin D'Amore* de Giovanni Antonio de Paoli, ca. 1589. © Trustees of the British Museum.

jeroglíficos, enigma y conocimientos que otorgan nobleza al orden renacentista⁸⁴ y que adquieren aquí una plasmación emblemática en la propia “pintura” o tablero. Pero Barros otorga en última instancia al juego un sentido didáctico y aun moral: enseñar cómo funciona el entramado que lleva a triunfar, las concesiones que habrá que afrontar y dos circunstancias ineludibles, el trabajo, como vía de progreso, y el azar, la fortuna, con sus dos caras, que lo mismo potencia el impulso de prosperar que nos vuelve espalda, reteniendo todo avance u obligando al retroceso.

“No puede el hijo de Adán sin trabajo comer pan” (fol. 12)

Como expresión del impulso orientado al progreso en las propias aspiraciones, el verdadero motor del juego es el trabajo, que en el tablero se muestra de una pareja de bueyes dispuestos para la labranza, en nueve de sus casas unidas por un festón de frutos que representan los de su labor y por unas tierras que se desarrollan de continuo de principio a fin. Según Barros su ubicación no guarda orden, lo que en realidad muy probablemente significa

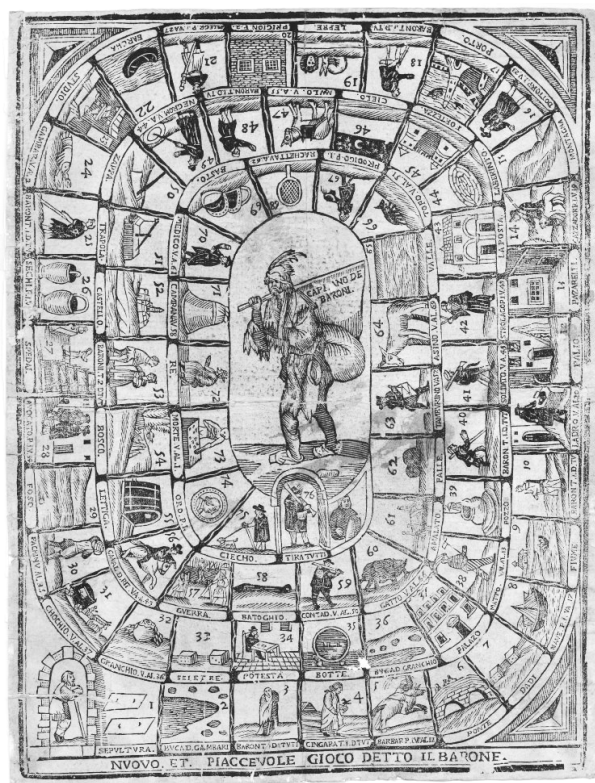


Fig. 10. *Nuovo et Piaccevole Gioco detto il Barone*, s. XVII. © Trustees of the British Museum.

que a diferencia del juego de la Oca las aquí nueve casillas del animal simbólico no guardan verdadera razón numérica ni el simbolismo que acaso ello supone⁸⁵. Más allá de su carácter polisémico, el buey es por antonomasia el animal del trabajo, lo que en última instancia conduce a la abundancia en los frutos, como refiere Pierio Valeriano⁸⁶ (fig. 13). Y es por medio del trabajo, así representado, como “se alcanza la quietud de la vida, la perpetuidad del nombre, y se conquista el cielo, y el que lo huye no merece coger el fruto de su deseo” (fols. 15r-15v), concluye Barros.

A los pies de estas casillas, desde la que el jugador salta tantas más como las que marcan los dados que llevan a ellas —no hay parada posible “porque en las pretensiones no a de auer punto de descanso” (fol.14)- se leen nueve pareados, con reflexiones-sentencias en relación con el trabajo, que en el tablero napolitano aparecen como todas las otras en versión italiana y castellana bajo una cartela común: *Trauaglio*.

Il trauaglio all'hor ti sente /quand'il premio è poco o nie(n)te

Nunca se siente el trabajo / sino qua(n)do el premio es bajo

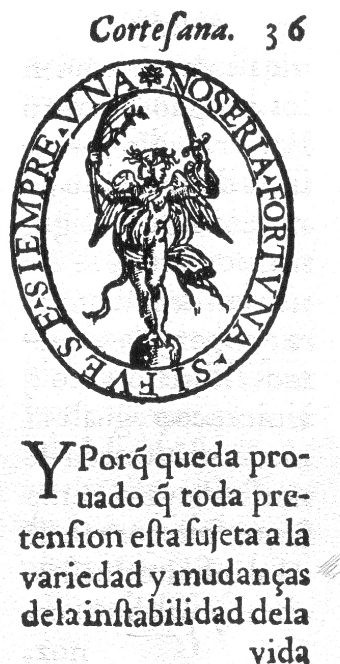


Fig. 11. “No sería fortuna si fuese siempre una”, en Alonso de Barros. *Filosofía Cortesana*, fol. 36r..

*Frutti del trauaglio giusto/ sono honor utile, e gusto
Frutos de trabajo justo / son honrra prouecho y gusto*

*Vien dal'otio pouertade/ dal trauaglio facoltade
Del ocio nace pobreza / y del trabajo riqueza*

*Non si chiama quel trauaglio/ do(n)de uscirne posso
et uaalio
No es grande trabajo aq(ue)l/ que basta a sacarnos
del*

*S'arrende al fin fortuna/ s'il trauaglio l'inportuna
Al fin se rinde fortuna / si el trabajo la inportuna*

*Il frutto della spene/ con il trauaglio uiene
El fruto de la esperança / por el trabajo se alcança.*

*Trauaglio e il non hauere / da poter mangiare e bere
Trabajo es no le tener, / el q(ue) del a de comer*

*Ben che mobil sia fortuna/ al trauaglio è oportuna
Aunque fortuna es mudable / al trabajo es favorable*

*Il trauaglio apparta palma/ et fa relucer l'alma
El trabajo gana palma/ y quita el orin del alma*



Fig. 12. Hans Burgkmair, *el Viejo. Rueda de la Fortuna* (ca. 1515), en frontispicio de Johannes Albrecht Pistorius, *Dialogus de Fato et Fortuna* (Augsburgo, 1544) © Trustees of the British Museum.

Constancia, Ocasión y Tiempo

Tres de las esquinas del tablero disponen de imágenes que se asocian a nociones que han de guiar el afán de prosperar en el mar de las aspiraciones cortesanas: constancia, ocasión y medida del tiempo.

Arriba, a la izquierda, **el Delfín y el Ancla**, con la leyenda *Date prisa despacio*, lo que como explica Barros supone velocidad y firmeza. La imagen es uno de los lugares comunes de la literatura emblemática, y arranca de la *Hypnerotomachia Poliphilii*, en relación con el relieve en mármol que representaba un círculo y un áncla en la que se enroscaba un delfín hallado por Polifilo en un valle y que interpretó sin dificultad como “*semper Festina lente*” (fig. 14), o lo que es lo mismo, “Apresúrate siempre despacio”⁸⁷. Su presencia en diversos libros de emblemas (fig. 15) contribuyó de manera decisiva a su gran difusión, y en fechas muy tempranas fue, con otros emblemas del Sueño de Polifilo, plasmado en los relieves del patio de la Universidad de Salamanca. Pero Barros se sirvió seguramente de la *Empresas* de

Paulo Giovio, en las que aparece como emblema del emperador Tito con el lema “Prospera tarde” (su clave: “*lento al consiglio, al fatto diligente*”)⁸⁸. Consta que lo conocía en el último codicilo a su testamento, el 27 de julio de 1604, donde declara que “dos libros uno de Jobio y otro de Jorge castristo son del licenz(ia)do velez de jaen y como tales se le han de dar”⁸⁹, y si bien es cierto que habían pasado casi dieciocho años desde la edición de la *Filosofía Cortesana*, nada impide pensar que lo pudo manejar con anterioridad.

En el lado contrario del tablero figura una mujer con un mechón de cabellos levantado por el aire que señala hacia una frase: *No me pierdas*. Representa, explica el propio autor, la **Ocasión**, que se dice calva (fol. 34v.), aunque no resulta visible aquí la parte posterior del cráneo, mostrándose sentada y vestida., mirando hacia dentro del tablero. Es alegoría que se asocia frecuentemente a la de la Fortuna, como ya en el mismo Alciato (*Emblemata*, Augsburg, 1531)⁹⁰, llegando a fundir ambas en una desde antiguo, como subraya Panofsky⁹¹, figurando así calva, con un mechón agitado por el viento y llevando una navaja (fig. 16), pero también desnuda, con los pies alados y sobre una rueda, que son elementos prestados⁹². No es este el caso de la figura que ocupa la esquina en el tablero, aunque no pueda decirse lo mismo de la Fortuna de la casa 51. Así, en Barros, la ocasión es claramente “la puerta de escape que de no existir obligaría a considerar en un contexto laico la Fortuna como un inexorable *Fatum* y a la vida como un puro azar” como entiende Alfredo Aracil en un contexto más amplio⁹³.

En la esquina inferior derecha figura una **Mano que señala hacia un reloj de pared** y a una inscripción algo críptica –*Ha esta la postrera*–, representándose así el tiempo que corre de modo inexorable (“el tiempo y como se passa” fol.34v.) y que como la ocasión no hay que perder, e indicando que hasta la última hora nada hay seguro en el discurso de las pretensiones y es posible progresar en las legítimas aspiraciones. Se cierra con ello el discurso relativo al tiempo, la oportunidad, la constancia y el trabajo, pasando a desarrollar en el tablero las condiciones, circunstancias y medios.

Imágenes de un recorrido

El juego arranca en la denominada por Barros **puerta de la Opinión**, donde se indica al jugador-aspirante que mire hacia su meta –*Guarda l'fine*–. De modo similar a como figura en el comienzo de varias versiones tempranas de juego de la Oca sobre ella figura un cisne con las alas desplegadas y con una pata levantada sobre una calavera, llevando en el pico un instrumento de viento del que sale el lema socrático plasmado en el frontispicio del templo de Apolo en Delfos: *Noscete ipsum*. Se unen

así en un misma figura varios conceptos: el del canto del cisne –el más hermoso– en relación con la muerte, que es fin de todo, según se recoge en los *Hieroglyphica* de Horapolo⁹⁴, la convocatoria a participar en el juego de las aspiraciones cortesanas y la invocación a que con antelación cada uno calibre sus pretensiones de acuerdo con sus méritos para ajustar su opinión, saliendo de todo engaño, porque “de la elección del principio nacen las dificultades de fin”(fol.12r.). Esta primera imagen está estrechamente relacionada con la primera casilla del juego, pasada la Puerta de la Opinión

Conviene así a quien comienza a pretender –dice Barros– conocerse a sí mismo, como clama el cisne, (fol.12r), por no tener el mal principio y no engañarse sobreestimando sus propios méritos, y pone en tal sentido en la primera casa un pavo que hace la rueda, desplegando su vistosa cola en claro alarde de su merecer, y señala la pertinencia de que la pliegue y mire a sus pies para ver sus deméritos, como declara el pareado: *Guarda ai piedi la raggione/ e alla ruota l'opinione// A los pies mira rason / y a la rueda la opinion*⁹⁵ (**casa 1**). El Pavo, animal de Juno, significa grandeza, y cuando hace la rueda es imagen de opulencia, refiere el propio autor (fol.42r). De igual modo lo encontramos en Pierio Valeriano, como expresión de la ostentación y la vanagloria⁹⁶.

En la **casa 7** se encuentra el jugador con el jeroglífico de la Prodigalidad –*Il prodigo*–, a modo de advertencia a viajeros, muy ilustrativa del desengaño cortesano. Un pelícano alimenta con sus entrañas a unos gatos que ocupan el lugar propio de sus crías, en idea de “la fuerza que se haze a la razón con el pretender pues no solo ha de ser el hombre liberal con los amigos, sino pródigo con los enemigos”, lo que conduce una advertencia “aunque conozca lo poco que en ello se granjea, pues no dura más su amistad de lo que dize su letra” (fols.22r-23r.): “*Il prodigo ha gli amicallato/ mentre mangia accompagna(n)to // El prodigo tiene amigos,/ Qua(n)do come con testigos*”⁹⁷. Los gatos se ponen en pie para alimentarse de las entrañas, figuradamente la hacienda, del generoso pelícano. Así, la imagen de éste, expresión de la amistad en Ripa o en Junius Hadriani y tradicionalmente asociada a Cristo⁹⁸, pasa a ser la del hombre pródigo y de la falsa amistad. Una falsa amistad que es una de las claves en la promoción personal, sobre lo que insiste Barros en la casilla 39, referida ya más exactamente al engaño, que a su vez conduce a las casas 43 y 10. El dinero lo compra todo, se nos recuerda, y en una suerte de pacto el pródigo gozará de la amistad de sus enemigos mientras siga siéndolo.

No muy lejos queda la idea que se expresa en la **casa 10**, con la imagen de “una sirena con un espejo en la una mano y en la otra un Camaleón”, encarnando la Adulación –*Adulatione*–, “porque el adulator –afirma

Barros- persuade al que quiere engañar con ejemplos de casos viciosos que han sucedido a personas graves mostrándoselos como en espejo (y para que los imite y no los conozca, los cubre con la capa de la virtud), y también se muda en diferentes figuras, llevando el gusto del engañado, como se muda el Camaleón de color de lo que está cerca. Y finalmente su canto y plática es como el de la Sirena para matar por engaño al suspenso que elevado en su vanidad, gusta de su música”⁹⁹. La leyenda declara a pie de la viñeta: “*La Adulatione e inganno/ uendon la mostra bona e tristo pân(n)o // Vende adulacion y e(n)ganno/ muestra fina y falso paño*”¹⁰⁰. Las sirenas, que trataron de atraer con sus voces al mismo Ulises –a ello alude sin duda Barros-, son símbolo común de la seducción o el engaño¹⁰¹, mientras que el camaleón lo es propiamente de la lisonja, como ponen de manifiesto Andrea Alciato o Ripa¹⁰². Hernando de Soto, buen amigo de Barros, haría ver que la adulación no había de usarse con los propios por ser potencialmente destructora, como ya había expresado Cicerón¹⁰³.

En la **casa 15** el jugador llega al *Passo della Speranza*, en la que figura un hombre sobre un puente arrojando monedas al agua como quien “paga el portazgo”, según hace quien pretendiendo algo recibe de sus valedores y amigos palabras que encarecen sus méritos y acude a casa del privado, explica Barros (fols. 18r-18v). Su letra dice: “*Nulla spera(n)za por buona s’intende/ che dalla uolonta d’altrui dipe(n)de.// Ninguna esperanza es buena/ que esta en voluntad agena*”. El puente así mostrado es el paso obligado hacia otra orilla, que representa la esperanza en prosperar. Pero excepcionalmente Barros no describe lo así representado, lo que ha dado lugar a alguna interpretación poco ajustada, como una visión optimista ante un potencial peligro¹⁰⁴. La noción en la que por el contrario se incide, en relación con el dinero y el puente, entendido como fielato o portazgo, es la del pago de favores o compra de la voluntad ajena. El concepto enlaza directamente con la **casa 26** –*Il Privato*–, a la que se salta directamente desde ésta y que refleja el encuentro con el Privado, mostrándose en este caso a un hombre que entrega un presente –las primicias de su hacienda, refiere Barros- a otro, al pie de lo cual figura la frase que resume la idea “*Non cercar mano aliena/ se la tua non serà piena// No pidas la mano agena / si la tuya no va llena*”. Sólo el dinero abre las puertas para prosperar por esta vía. Así, al llegar a ésta, tal como se indica sobre la imagen, el jugador *Paga*, lo mismo si accede de manera directa –vía del trabajo- que si viene desde la casa 15. El desengaño que conlleva semejante concepto supone un verdadero ejercicio de realismo. El mismo autor recomienda que quien desee prosperar en el mundo cortesano use, como va dicho, de cuatro medidos: Liberalidad, Adulación, Diligencia y Trabajo (fol.11r).

Liure III.

35

A gur; pour auoir reduit à la valeur d’un affe le froment durant les foires franches. Car Verrius Flaccus écriit que le peuple Romain veiquit de froment l’espace de trois cents ans depuis la fondation de la Ville.

TERRE FERTILE. CHAP. XIII.

Les Perfes v’oyent d’une étrange & barbare cérémonie, pour faire sacrifice. car ils tiroient d’une carner un Bœuf par les cornes, portant la triongne d’un Lion: duquel Papinius dit, *Le Taureau indigné suivit la mire à force.* Car combien que cest animal soit fort têtiste, destiné à la terre & aux puiffances infernales: si est ce qu’estant par ce peuple là dédié au Soleil, il sembloit demonstrier la force & vertu que le Soleil exerce sur la terre vniuerselle. Quant à ce qu’on le tiroit par force hors d’un antre, c’estoit pour douner à cognoître que la force du Soleil est referree aux entrailles de la terre, pour laquelle rirer dehors au profit public & fertilité des champs, ils etablirent celle maniere de sacrifice, dont i’ay parlé au Commentaire du Lion. & à la verité, la garde d’un certain bœuf, par Argus, lequel auoit tant d’yeux, ne fe faisoit pour autre subiect, sinon pour monstrier que le ciel embelli de tant d’estoilles aduise soigneusement de nuict sur la terre, iufques à ce que Mercure, c’est à dire le Soleil, le vienne assommer. à la leuee duquel la lumiere de toutes les estoilles du ciel s’esteind. Mais que vouloit signifier ce Bœuf de charrie, lequel ayant fecoté son ioug entra de furie dedans la fable où soupoit Vespasian, donna la chaffe aux seruiteurs; & foudain apres comme las & recru, se coucha aux pieds de Vespasian, & soumit le col à la merci, sinon que le monde opprimé du ioug de l’insupportable domination des Vitelliens, implorait l’aide & secours de la maison des Flauiens, qui deuoit en bref prendre les refines de l’Empire Romain? Ce Bœuf donc, par ce prodige representoit la terre.



Fig. 13. “La tierra fértil”, en Pierio Valeriano, *Les Hieroglyphiques*. Lyon 1615.

En camino que no transita por este atajo que conduce ante el Privado, puede llevar a la **casa 20**, ocupada por el escarabajo pelotero, que es imagen de la Diligencia –*Diligentia*–, a cuyos pies se lee: “*Quanto el mundo si trauaglia/cosa uana e come paglia// Quanto trabaja y procura/ el mundo todo es basura*”. Alude esto a la esforzada vía del trabajo, cuando el escarabajo, como el pretensor, “con mas carga que fuerças, procura llevar a su cueua una bola de estiércol y por ella se muestra lo mucho que en el mundo se trabaja y por qué” (fol.29v)¹⁰⁵. Se llega aquí también tras embarrar en la Pereza, **casa 55**, desde la que se retorna a ésta, en la necesidad de retomar la necesaria diligencia en el proceder, reconociendo a la par las miserias cortesanas. Como otras figuras polisémicas, la imagen del escarabajo arrastra en Barros una carga de ambigüedad: en lo positivo, el esfuerzo, la diligencia en el trabajo en suma; en lo negativo, la basura del mundo que arrastra, y la larvada convicción de que la sola vía del esfuerzo no conduce a la meta deseada. Juan de Borja haría de modo más nítido al escarabajo símbolo del hombre esforzado y valiente, pero con un perfil negativo, insistiendo en lo miserable de la condición humana al comparar al hombre con un animal tan asqueroso¹⁰⁶.

También la aleatoria Suerte puede salir al paso de quien avanza mostrando su lado adverso, y en tal sentido ocupan los Dados la **casa 28** –*Sorte*–, como imagen del azar, y junto a ellos se lee: “*A’cui fortuna è auara/ la sorte diuien zara / Si no ay dicha en negociar/ la suerte (se) buelue açar*”. No hay penalización; sólo un fin didáctico. Barros señala que hay que buscar otra suerte en el negociar, pero que al desdichado, al que todo se le vuelve azar, más le valdría un pequeño desengaño. Es

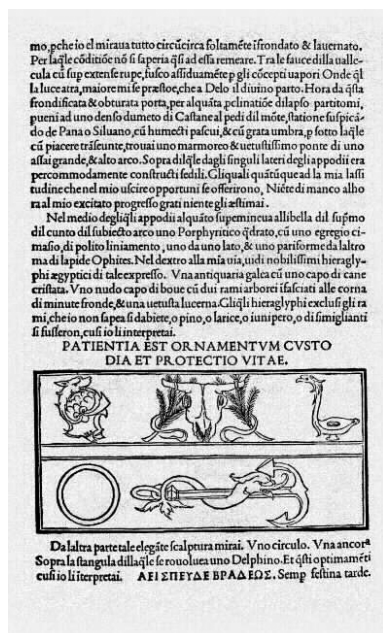


Fig. 14. “Semper Festina Tarde”, en *Hypnerotomachia Poliphilii* (ca 1499).

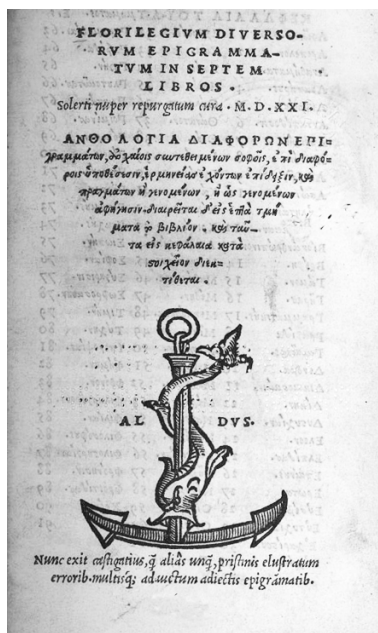


Fig. 15. Festina Lente, emblema de Aldo Manuzio, en la Antología Griega editada en 1521 por Andrea Torresano.

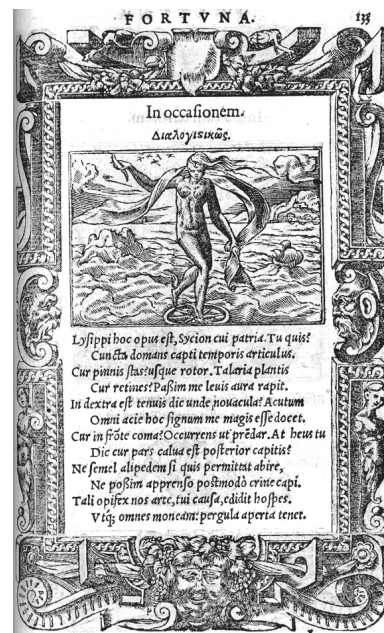


Fig. 16. “In Occasionem”. Alciato, *Emblemes*. Lyon 1549. Emblema 121.

lugar al que se llega también retornando desde la 36, que corresponde al temeroso, cuya indecisión le lleva a caer en brazos del azar. Los mismos dados, en los que el mudable ir y venir de los números constituye su perfecta imagen, reaparecen en la **casa 53**, como expresión de la suerte adversa, conforme a la repetición también ya usual en el Juego de la Oca –allí en los registros 26 y 53, sin que en este caso se aplique la regla de pasar de un lugar al otro o del otro al uno como terminó por ser norma.

La **casa 32** es el Pozo del Olvido –*Pozzo del oblio*–, dentro de cuyo brocal figura un hombre que intenta salir asiéndose a la sogá. Al pie dice “*Pone in oblio l’ingrato/ tutto il ben che li fu dato// Pone el ingrato en oluido/ quanto bien hae recibido*”¹⁰⁷. Señala al respecto Barros que quien cae en el pozo –quienes resultan olvidados por los privados, aun siéndolos de su mayor obligación– “ha de menester sogas de liberalidad para salir, ganando la voluntad de los que algo pueden con el valedor”. Se le impone al jugador por haber sido olvidado pierda un turno, como consta en lo alto de la casilla, y que pague un tanto a cada uno de los jugadores y dos a la “polla” (fols. 18v-19r)¹⁰⁸, lo que en el contexto cortesano parece más lógico que ser redimido del infortunio por un segundo jugador que se caiga en igual olvido, según sucede en el juego de la Oca¹⁰⁹.

La inseguridad en la que se mueve quien va “cayendo en cuenta de su perdición cuando halla trocadas sus

esperanças de la figura –valedor– en que al principio las tuos y le va faltando caudal para asistir en lo comenzado; y paran boluer a su tierra” lleva a la zozobra paralizante del *que dirán*, por el temor de retornar manivació” (fol. 20r-v.). Se expresa así en la **casa 36** –*che diranno*–, en la que figura un hombre sentado en tierra junto a un tocón en actitud melancólica. Al pie dice: “*Chi seru’a quel che diranno / pigli il soldo che li danno// El que sireue –sic– al que diran/ tome el pago q’ le dan*”¹¹⁰. El pretensor ha de volver a la casilla 28, los Dados de azar, y abonar un tanto al fondo general, según se lee arriba, *A la sorte n° 28. Paga*. La imagen del hombre no representa en suma la melancolía, saturniano humor del temperamento creativo, sino la falta de actividad por un paralizador temor a la opinión ajena.

Escollo mayor es el de la referida Falsa Amistad –*Falsa amicitia*– con la que el aspirante puede topar en la **casa 39**, como antes en la 7 (el Pródigo), a la que tras pagar la penalización impuesta desde aquí retorna: *Al Prodigio, n° 7. Paga*. Se representa en tal sentido una zorra tumbada patas arriba, con la que juegan despreocupados unos pájaros que revolotean. Al pie dice. *Rendon gratie per aggrauij / quando negotian gli sauui // Dondo (sic) gra(cia)s por agrauios / negocian los honbres sabios*. El aspirante en corte es aquí la raposa, que ha de disimular ante quienes vienen a aprovecharse prometiendo imposibles, para no hacer de amigos enemigos, mostrando satisfacción en su voluntad (fol.21v.), por lo que

se señala que ha de volver al Pródigo, del que se aprovechan por su necesaria generosidad los falsos amigos. La zorra es el Engaño, pero no el ajeno sino el que ha de ejercer el propio aspirante para el logro de aquello que pretende, en visión contraria a la mostrada en algunos libro de emblemas¹¹¹ (fig. 17).

Nuevos tropiezos asaltan además al pretensor de tan anhelado negocio o favor. Particularmente grave entre ellos el la Mudanza de ministros –*Mutanza de' ministri*– (**casa 43**), donde se muestra a un hombre que entrega un bastón, simbolizando el relevo en el mando. A sus pies se lee: “*Chi limita sua speranza/ soffra il colpo di mutanza// Quien limita su esperanza /sufra el golpe de mudanza*”. Tan severo revés supone un importante retroceso, que este caso conduce a pasar de nuevo por la Adulación (*Alla adulatione n° 10. Paga*), como la que se ha de tener con quien suceda a aquel en cuyo favor habíamos puesto todas nuestras esperanzas (fol.22r.). Pero el mayor revés está en la Muerte del Valedor –*Morte de lo ualitore*–, **casa 46** (fol. 25r), lo que significa retornar al punto de partida –*Incomincia di nuouo. Paga*–, como en el juego de la Oca la casilla de la muerte (núm. 58). La imagen es de un hombre, ciego –aclara Barros–, y una litera mortuoria, y al pie se lee: *L'huom chi in huomo si confida/ resta cieco senza guida// El hombre que en hombres fia/ queda qual ciego sin guía*. Así, sobrepasado por los hechos el pretensor ha de empezar de cero. No parece que haya referentes emblemáticos, por lo que hay que entender que, como en varias de las otras casas, el emblema es invención personal de Barros¹¹², quien desde su desengañada actitud viene a decir que de nada habrá servido entonces del trabajo realizado.

Pero el encuentro con la Fortuna puede mostrar también su cara propicia, como se manifiesta en la **casa 51** –*Casa della Fortuna*–, que en el libro define como Casa de la buena Fortuna y en el juego se traduce en dos tiros adicionales (*giuoca 2 uolte*). Barros refiere que la fortuna puede cambiar los criterios en las determinaciones, por voluntad divina (fol.26v). En la imagen (fig. 18) se la muestra, desnuda y alada, con un solo rostro, de pie sobre una inestable esfera y con una filacteria: *Cambio e moto il consiglio*¹¹³. Detrás aparece la rueda, con un hombre que cae, expresión de la amenaza de su lado adverso, siempre factible y en esta ocasión ausente. Se yuxtapone así la imagen tradicional que viene desde la Edad Media, de la Fortuna como rueda, en giro incesante que a unos favorece haciéndoles ascender y a otros derriba, tal como aparece en la *Margarita Filosófica* de Gregor Reich (1503)¹¹⁴, con la que ya más habitual en la época renacentista, de una figura femenina desnuda, representada a veces con los ojos vendados, con un espejo (Maestro de 1515), asida a un mástil partido (Corrozet), con la volátil flor del diente de león (Durero,

Fortuna pequeña), con un freno de caballerías (Durero, W. Hollar-Aldegrevier) (fig. 20), con un cedazo, una copa, a veces arrojando monedas, frecuentemente alada (fig. 19) (Hans Sebald Beham, Durero –1502–, Giulio Bonasone), con una vela henchida o manto a modo de tal, normalmente sobre una esfera, o más raramente sobre un delfín, concha, rueda, barca o timón, o pisando varios de estos elementos, y que como va referido dió en confundirse con la alegoría de la Ocasión.

Al pie de la **casa 51** consta: “*Tutto 'sta a dispositione/ di fortuna et permissione// Todo está a disposicion/ de fortuna y permision*”. Barros subraya en este caso que en realidad no hay Fortuna sino voluntad divina, y que lo importante es conocer y tolerar con paciencia nuestros propios males “que haciendo de la fuerza virtud convertiremos en bienes” (fol.27r.). Martínez Millán ve en esto un marcado sentido contrarreformista¹¹⁵.

La suerte vuelve a figurar en la **casa 53**, en forma de dados, de nuevo en su forma hostil: *Sorte*. – “*Ogni sorte in mal fin cade/ oue alberga pobertade//Qualquier suerte es de tristeza/ en la casa do ay pobreza*”. Una nueva reflexión teñida de desengaño, pero no hay penalidad, ni favor, sólo el adagio, en forma de pareado didáctico-moral, y se relaciona directamente con la **casa 60**, desde la que en su caso se retorna. Ésta es precisamente la *Casa del pouertà*, en la que figuran tres árboles secos por falta de riego, por lo que no hay hoja ni fruto “para mostrar lo que va a decir de la Primavera de la abundancia al Invierno de la necesidad” (fol.30r), indicando que al conocer el valedor que quien pretende su favor cayó en la pobreza “se le seca de palabras con ser hoja que lleva el viento”, de muy otra forma de como ocurría al tener hoja y fruto para ganar voluntades. Así lo dice al pie; “*Pouertà seca l'humore/ alla radice del fauore // Pobreza seca el humor/ de la raíz de fauor*”; y arriba: *Limosina et a la sorte* 53. Viene a ser el reverso de lo mostrado en la casa 7, con idéntica enseñanza moral. Desde el famoso emblema 120 de Alciato (“*Paupertatem summis ingenii obesse ne provehantur*”) la pobreza era en lo común representada como un hombre que aspira a elevarse con un brazo alado, impidiéndoselo la piedra que lleva atada a la otra mano, en imagen que a decir de Ripa era invención griega¹¹⁶. Pero refiere este último que la Pobreza en las acciones se representa como una mujer tendida sobre ramas secas y unos andrajos en el suelo: ramas secas que “simbolizan la condición del que vive en la pobreza, al que en nada tiene y considera; no pudiendo dar fruto de si mismo sino para arder como las ramas”¹¹⁷. Barros opta por el árbol que ha perdido sus hojas y determina que todos los otros participantes aporten un tanto a la cuenta del así carente de recursos, redimiéndolo de su pobreza, lo que sin duda tiene que ver con lo que no tardaría en ser su preocupación por los temas de beneficencia pública.



Fig. 17. "Fictus Amicus", en Joannes Sambucus, *Emblemata*, Amberes, Cr. Plantin 1564.

La torpe Acidia (**casa 55**), pecado de los capitales, constituye sin duda uno de los más graves errores de un pretensor, penalizándose en el juego su actitud con un retroceso de veinte pasos para reemprender la vía con mayor esfuerzo, tras pagar un tanto "a la polla": *Alla diligentia n° 20. Paga*. El lema dice: *Pensar che*, y se muestra un asno echado, debajo del cual se lee: "*Dal pensai che, la uentura / fugge et quella che tien poco li dura//Del pense que huye uentura/ y la que tiene no dura*". Representa así la Pereza, y explica del problema de dejar todo a la tibieza de los holgazanes, indicando Barros que el asno está así "por la semejanza que con el tiene quien dize ¿quién pensará?, y no lo previene" (fol.28v), referido a quien no actúa pensando que lo harán otros. Un dibujo atribuido a Guido Reni, en el Courtauld Institute¹¹⁸, muestra a una mujer anciana que dormita sentada sobre un asno echado y con una tortuga a los pies, con una anotación que dice "Acidia vestita di nero", inspirándose en parte su autor en Ripa, quien ilustra la alegoría con la figura de una mujer fea y vieja que dormita sentada con un pez de los que llaman torpedos en la mano, con una filacteria en lo alto que reza: "Torpet iners", esto es: se embota el perezoso. Puede además llevar según Ripa una cuerda, porque la pereza ata y vence a los hombres, o una tortuga, pero también cabe mos-



Fig. 18. Fortuna, casa 51 de la *Filosofía Cortesana*. Nápoles, 1588. Detalle.

strarla como una "mujer yacente en tierra, a cuyo lado se verá un asno también yacente", animal que entre los Egipcios, dice, mostraba el alejamiento de la mente de las cosas sagradas y la ocupación en pensamientos viles y blasfemos según afirmaba Pierio Valeriano¹¹⁹.

Finalmente se alcanza (**casa 63**) el Triunfo, bajo una puerta de trazas clásicas de la que emerge una gran palmera y en la que figura la cartela que así lo declara VITORIA, si bien no falta una sentencia en forma de pareado de que nada de lo que se pretende, y en especial las dignidades, es seguro sino mutable, bajo el signo inexorable de la Fortuna: "*Quando ch'ai maggior fortuna/ pensa che mobil e piu che la luna/ Quando tengas más fortuna, mira que es como la luna*" (fig. 21).

Tal como exigen las reglas del juego, los puntos obtenidos para llegar a la casa de la Victoria, que es la realización de las aspiraciones personales, han de ser exactos, so pena de retroceder los sobrantes, por lo que se lee: "*Ne il poco ne lassai/ Ni lo mucho ni la poco*", que según declara Barros expresa la templanza que ha de tenerse, "no se ensoberbeciendo en la prosperidad de la ganancia ni se acobardando en la adversidad de la pérdida" (fol.32r). Una palma del triunfo como la que coronaba, dice a los que tuvieron el valor de sufrimiento en las desgracias. Y tal como expresa Alciato en su emblema 36



Fig. 19. Hans Sebald Beham. Alegoría de la Fortuna.



Fig. 20. Heinrich Aldegrever. Fortuna. © Trustees of the British Museum.

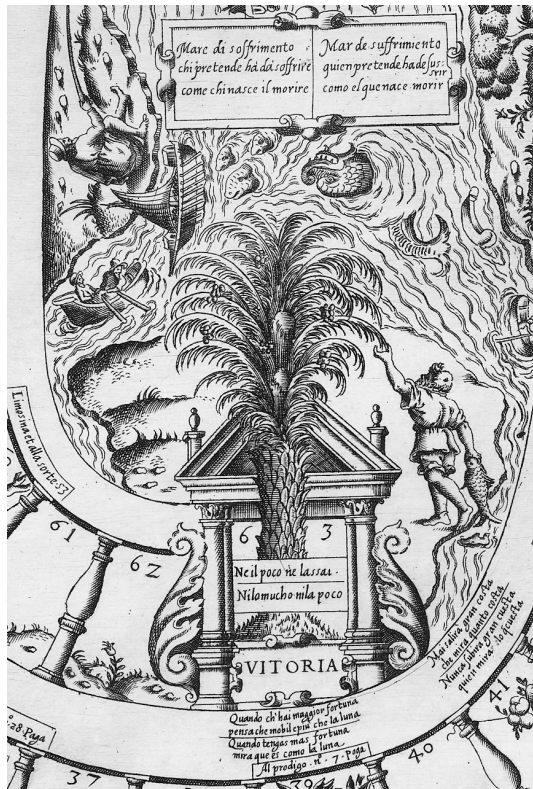


Fig. 21. La Victoria y el mar del sufrimiento, en tablero de la Filosofía Cortesana. Nápoles, 1588. Detalle.



Fig. 22. "Obdurandum adversus urgentia". Alciato. Emblemas. Ed. francesa de 1577. Emblema 36.

(“Obdurandum adversus urgentiam”)¹²⁰, un hombre aparece asido a una de las ramas (fig. 22) “porque es la palma árbol que dobla y no quiebra, y por su natura lleva a quien a ella se arrima figura de la contienda que tiene el hombre valeroso y la fortuna contraria” (fol.32v). Debajo de éste escribe: “*Mai salirà gran costa/ che mira quanto costa// Nunca subirá gran cuesta/ quien mirare lo q questa*”. Alciato habla del esfuerzo que ha de hacer el hombre que busca la dulce fruta, lo que entiende en clave espiritual. Barros describe que este hombre ha pescado un pez, en el mar de su trabajo, pero ha perdido un zapato, lo que “da en entender que no se alcanza nada en balde” (fol.33r). Según indica Ripa, el muchacho asido a la palma, que simboliza la Virtud, viéndose así levantado del suelo indica la Perseverancia¹²¹.

El mar donde este hombre obtiene el pez, fruto de su trabajo, es el del Sufrimiento, “por el mucho que debe tener el que se engolfare en este abismo de pretensiones, pues ha de andar siempre con zozobra, corriendo diferentes fortunas, con más paciencia que un pescador de caña” (fols.33v-34v). Se muestra así en el centro del tablero un mar agitado, con barcos y una ballena, y en su costa algunos pescadores, de caña o de red; enmedio una

cartela bilingüe: “*Mare di soffrimento/ chi pretente ha da soffrire/ come chi nasce il morire// Mar de suffrimiento/ quien pretende ha de sussrir (suffrir)/ como el que nace morir*”. Cervantes une en su elogio la metáfora del mar a la del laberinto, término que designa a varios de estos juegos de tablero y que aparece con toda su carga simbólica como uno de los elementos figurativos del mismo Juego de la Oca. Barros, curtido como su amigo en aventuras marinerías, siguió prefiriendo la metáfora del proceloso mar que retomaría años después en su prólogo de *Guzmán de Alfarache* (1599)¹²².

Así, en la intención de “mostrar entre burla y juego las veras desventuras que siguen a una larga pretension”, refiere Barros cómo con las claves del Trabajo y la Ocasión han de hacerse en el tiempo que se nos concede, con firmeza y constancia (Date prisa despacio),” todas las diligencias y obras, que “serán después de la muerte testimonio de vida”. El tablero, del que no conocemos la versión que acompañaba a la edición madrileña (1587), refleja con ello la imaginativa y por lo que parece exitosa adaptación a los esquemas y mecanismos de las aspiraciones cortesanas de un no mucho antes renovado y pronto popular Juego de la Oca.

NOTAS

¹ Nicolás ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid 1783, I, 13.

² Cervantes, en Alonso de BARROS *Filosofía cortesana moralizada*. Madrid, 1587, fol. 6r. Su estudio y análisis, con referencia a las ediciones de la obra de Barros, en E. M. WILSON, “A Cervantes item from Emmanuele College Library: Barros’s *Filosofía Cortesana* (1587)”, en *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, IV, 1968, pp. 363-371

³ Alonso de BARROS, *op. cit.*, edición facsímil con prólogo, transcripción de Dadson, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1987; III vols. Del mismo Trevor J. DADSON. “La biblioteca de Alonso de Barros autor de los Proverbios morales”, en *Bulletin Hispanique*, LXXXIX, Janvier-Décembre 1987, pp. 27-53.

⁴ J. MARTÍNEZ MILLÁN, “Filosofía cortesana de Alonso de Barros (1587)”, en P. ALBALADEJO, J. MARTÍNEZ MILLÁN, V. PINTO CRESPO: *Política, religión e inquisición en la España moderna: Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*. Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 461-488.

⁵ Michel CAVILLAC, “Libros, lecturas e ideario de Alonso de Barros, prologuista de *Guzmán de Alfarache* (1599)”, *Bulletin Hispanique*, tome 100, n° 1, 1998, pp. 69-94

⁶ Geoffrey PARKER, *Felipe II* (1978). Madrid, Alianza Editorial, 1978, 4ª ed. 2000, p. 203.

⁷ En su breve semblanza de Barros, Diego de COLMENARES, a quien sigue Nicolás Antonio, indica que nació probablemente por 1552 (“Vidas y escritos de escritores segovianos”, en *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla* (1637-1640) ed. Segovia 1974, vol. III, p. 277), lo que parece desmentido por diversas circunstancias personales, como prueban Dadson y Cavillac.

⁸ Sabemos sobre todo de Isabel de Barros, que casó en 1504 con Antonio de Herrera, con capilla propia y enterramiento en la iglesia de san Martín, y de un Alonso de Barros casado con Leonor de Castro, padres ambos de doña Catalina de Barros, quien conjuntamente con su marido, Pedro López Medina, dejó fundado el Hospital de Viejos (véase “Testamento de Catalina de Barros mujer que fue de Pedro López de Medina, que fue hecho y otorgado en la ciudad de Segovia a 9 de diciembre de 1519”, *Estudios Segovianos*, XXXIX (1998), núm. 96, pp. 433 y ss.).

⁹ Figura con el número 87 en la nómina de los regidores segovianos; lo fue por siete años, hasta el 21 de enero de 1581 (Francisco J. MOSÁCULA, “Diccionario de Regidores Segovianos”, *Estudios Segovianos*, 104, XLVII, p. 141

¹⁰ A.G. de Indias, Indiferente, 740, N.84. Se menciona su participación de la jornada de Córcega, acompañando al contador, su hermano; en las galeas de Sicilia, con el Veedor Villarreal, y haber estado en el recibimiento de la emperatriz. El cargo fue asignado no obstante a Juan de Castellanos Orozco, quien había quedado sin oficio tras haber sido acusado de haber dado muerte a un hombre, probándose luego su inocencia.

¹¹ Apuntes biográficos sobre Barros en Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña* Madrid, 1891-1907, II, p. 3-4 y III, pp. 331-333, especialmente por lo que respecta a sus cargos y al memorial presentado en 1587 a Felipe II, que refiere sus servicios a la corona en las empresas militares y sus cargos, si recibir merced. Complementariamente en Tomás BAEZA *Apuntes biográficos de escritores segovianos*, Segovia, 1877, pp. 155-157; Gabriel M. VERGARA MARTÍN, *Ensayo de una colección biográfico-bibliográfica de noticias referentes a escritores segovianos*, Guadalajara, 1904, pp. 452-453; Carlos de LECEA *Miscelánea biográfico-bibliográfica de escritores segovianos*, Segovia, 1915, pp. 15-21. Mariano QUINTANILLA (“El testamento de Alonso de Barros”, *Estudios Segovianos*, V, 1963 pp. 272-275, y “Notas documentales sobre escritores segovianos”, *Estudios Segovianos*, pp. 365-366) refiere que en agosto de 1604 su sobrino solicitó la sucesión en los bienes, que incluía unas casas en la parroquia de San Esteban, en Segovia, linderas con las pertenecientes al monasterio de El Paular, y algunos censos. Al morir, Barros tenía varios censos y rentas sobre las alcabalas de Córdoba, Salamanca y Campo de Montiel, propiedades en Labajos y en la colación de San Esteban de Segovia (E. DADSON, art. cit., pp. 29-30, y en edición, *Filosofía Cortesana*, 1987, pp. 3-11; y en CAVILLAC, art. cit., pp. 69-73). Carece por lo demás de toda base cierta la

- biografía de Alonso de Barros que dibuja Bergua en la edición del *Refranero español. Colección de ocho mil refranes populares ordenados, concordados y explicados por J. Bergua. Precedidos del Libro de los Proverbios Morales de Alonso de Barros*, Madrid, 1932 (Eds. Ibéricas, 1961; reed. 1992), como bien subraya Dadson. A tenor de su testamento, Barros permaneció soltero, por lo que la noticia de su casamiento con doña María Fernández de San Vicente, señora de los Palacios de Aurvain y del Cano, en Navarra, que recoge Juan de VERA (“Notas sobre escritores segovianos”, *Estudios Segovianos*, III, 1951, p. 197), ha de referirse a un homónimo de escritor, distinto también del capitán Alonso de Barros, casado con Ana de Barros, segovianos ambos, cuyo hijo Juan aparece testando en Madrid el 27 de febrero de 1607 (AHPMadrid, prot. 3120), y distinto así mismo del regidor del mismo nombre casado con Andresa de Segovia y Xuárez. Es por lo demás inexacto que solicitara el nombramiento de ensayador de la Casa de la Moneda para su hermana Elvira (así en MARTÍNEZ MILLÁN, art. cit., p. 463). Su testamento, cerrado y ológrafo, fue redactado en Madrid el 1 de mayo de 1602 (AHPMadrid, prot. 1990, fols. 1420-1422), el codicilo, también autógrafo, de 8 de mayo de 1602 (ibid., fol. 1422v.); el segundo codicilo data de 24 de septiembre de 2003 y el memorial es de 11 de julio de 1604 (AHPMadrid, prot. 1988, fols 528 y 529-529v.). El testamento fue abierto en Madrid ante Diego Fernández a instancias del teniente de corregidor de la Villa, Oribe de Vergara, y del canónigo de la catedral de Segovia, Rodrigo Matute, el 18 de agosto de 1604, habiendo fallecido Barros la noche anterior (AHPMadrid, prot. 1990, fol 1414). Hay traslado de parcial ante Juan de Benavente, en Segovia, a requerimiento de su sobrino, por el vínculo y mayorazgo fundado, en el que quedaban expresamente excluidos aquéllos que cometieren “delito de racia o traición”, pasando en tal supuesto su beneficio al siguiente en la línea sucesoria (AHPsg. prot. 998, fols. 116-121).
- ¹² Además de la citada, Madrid, 1601 y 1608; Barcelona, 1609 y 1619; Baeza, 1615 edición de Mateo Alemán-, como *Heráclito de Alonso de Barros*, concordada por Ximénez Patón; Lisboa, dos ediciones en 1617; París, 1617; Florencia 1622 y 1662; Zaragoza 1656 y 1664 y Milán, 1659. El elogio de Lope publicado en la primera edición dio lugar sin duda a título elegido por Ximénez Patón, quien concordó los versos de Barros con sentencias de diversos pensadores clásicos.
- ¹³ *Reparo de la milicia y advertencia de Alonso de Barros criado del Rey Nuestro Señor*. s.l., s.a., BN, V.E.R. / 19-13. Citado con la *Filosofía cortesana* y los *Proverbios morales* por Nicolás ANTONIO, *op. cit.*, I, 13. CAVILLAC (art.cit., p. 74) menciona copias en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (sign. XIV-602) y en la Mazarine, de París. Al parecer Palau dice que se imprimió en 1612, cosa improbable.
- ¹⁴ “*Discurso del priado hecho por Alonso de Barros, aposentador de su Magestad*”, Instituto Valencia de D. Juan (env. 28 fols. 175-176r). Dado a conocer por MARTÍNEZ MILLÁN, art.cit., nota 16. Sobre la obra escrita de Barros ha de verse en particular CAVILLAC, art. cit., p. 74.
- ¹⁵ Para todas estas cuestiones MARTÍNEZ MILLÁN, art.cit., pp. 463 y ss. La línea castellanista fue impulsada en sus orígenes por el cardenal Espinosa, a quien secundó Vázquez de Leca.
- ¹⁶ El inventario y la identificación de todos los volúmenes en J. DADSON, “La biblioteca .”, pp. 27-53.
- ¹⁷ Para un apurado análisis de los temas de la biblioteca de Barros véase CAVILLAC (art. cit., *passim.*), quien señala que sus libros religiosos son en esencia de sesgo contrarreformista y denotatorios de especial desinterés por el dogmatismo escolástico. Cabe resaltar, fuera de sus apreciaciones, cierta inclinación erasmista (Erasmus, Luis Vives) y por el neoplatónico León Hebreo, y alguna atención a los autores segovianos, entre los que, junto a Andrés Laguna, Domingo de Soto y Antonio de Herrera y Tordesillas, cabe citar, aunque toledano, a Juan de Horozco y Covarrubias, arcediano en Cuéllar, quien publicó en Segovia ya por estos años su *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (1588) y *Los tres libros de las emblemas Morales* (1589) y finalmente sus *Paradojas Christianas* (1592). El giennense Pérez Moya (ca. 1613-1692), de quien hay serias lagunas documentales, aparece afinado repetidamente por Madrid en los años ochenta, (véase A. VALLADARES, “El bachiller Juan Pérez Moya, apuntes bio-bibliográficos”. *Boletín de Instituto de Estudios giennenses* 1997, pp. 375 y ss.), por lo que no es descartable que lo conociera Barros.
- ¹⁸ Del bilbilitano Liñán de Riaza, al igual que de Cervantes, se incluye un soneto dedicado a Alonso de Barros en su *Filosofía cortesana* (1587); Hernando de Soto y Lope de Vega escribieron sendos elogios de sus *Proverbios Morales* (Madrid, 1598), prologados por Mateo Alemán, mientras que fue el propio Barros quien realizó el incluido en los libros de Hernando de Soto y Mateo Alemán y un epílogo de los *Discursos* de Pérez de Herrera, como va dicho. La amistad entre Alemán, Soto y Barros, funcionarios los tres y escritores, hubo de ser especialmente estrecha, quedando los tres nombres unidos en los *Proverbios morales* y en el *Guzmán de Alfarache*, donde se incluyen sendos elogios de los dos últimos.
- ¹⁹ Para todos estos aspectos, detalladamente, M. CAVILLAC (art. cit., pp. 82-87), quien analiza también la estrecha y desinteresada defensa que Hernando de Soto, Barros y Pérez de Herrera realizaron de la honestidad de Mateo Alemán, que se vio obligado a dimitir en su condición de contador por razones no bien esclarecidas.
- ²⁰ M. CAVILLAC, art. cit., p. 93.
- ²¹ Alonso de BARROS, *Desengaño de Cortesanos/ Le desabus des courtisans*, traducción de Sébastien Hardy. París, Imp. de François Hyby, MDCXVII.
- ²² Citado por Philippe RABBATÉ, “De las amistades humanas a los saberes amistosos. *Guzmán de Alfarache. Segunda parte*, II, 1.” en *Criticón*, n, 97-98 (2006), p. 117, nota 30.
- ²³ Sobre este tema A.ÁLVAREZ OSORIO, “El arte de medrar en la Corte: rey, nobleza y código de honor”, en F. Chacón y J. Hernández (eds.). *Familias, poderosos y oligarquías*. Murcia, Universidad, 2001. Marie LAURE ACQUIER (“Los tratados en prosa de Antonio Lope de Vega, aproximación al discurso político del siglo XVII”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 2000 n- 24, pp. 99) pone a Barros como primero en hacer el retrato de una prianza pragmática con tintes de desengaño, con prolongación crítica en Antonio López de Vega y que llega hasta el *Libro Histórico-político. Sólo Madrid es Corte y el cortesano en la corte* (1675) de Alonso Núñez de Castro. En igual sentido, Harry SIEBER (“The magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18.2 (1998), pp. 85-119 y 121) señala que Barros se adelanta en mostrar la vía de un clientelismo cortesano que alcanzaría su plenitud en tiempos del duque de Lerma y que en nada favoreció a su amigo Cervantes, reacio a la lisonja, y subraya que en tal sentido Barros parece más propio de la España de Felipe III.
- ²⁴ *Discurso y definición del privado*, env. 28, fols 175-176r. Véase en MARTÍNEZ MILLÁN, art.cit., nota 16. El proceder que refleja Barros es no obstante perfectamente extrapolable a otros reinos; así, en relación con la realidad inglesa, se atribuye a Lord Burleigh la frase “un hombre sin amigos en la corte es como un trabajador sin herramientas” (G. PARKER, *op. cit.*, p. 203; citado por Harry SIEBER, “The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18.2-(1998- p.98)
- ²⁵ A partir de aquí, así toda llamada al texto original.
- ²⁶ BARROS, *Reparo de la milicia*..., fol. 6v.
- ²⁷ En estudio introductorio a la *Filosofía Cortesana*, ed. facsímil, Madrid, 1987 pp. 31 y ss. Daniel EISENBERG (*La biblioteca de Cervantes: Una reconstrucción*. Excelsior College, s.a., p 61 -recurso digital-), mencionan como imaginaria una supuesta edición de 1567; acaso es errata, por 1587
- ²⁸ Signatura: Adams. B. 253. En sus guardas, escrito: “Coll. Emman: / Io. Breton, S./ T. P hujs Coll.:/ M^r moriens legavit”
- ²⁹ Österreichische Nationalbibliothek. Signatura, 35 V, 49.

³⁰ AGIndias, Indiferente, 426, L. 27, fols. 178-178v. “El Rey/ Alonso de Varros/ Para que Alonso de varros y quien su poder uuiere y no otras personas puedan ymprimir y vender en las Indias vna obra que ha hecho de Philosophia cortesana- Por quanto Vos Alonso de Varros mi criado me haueys hecho Relacion que haueis conpuesto una pintura, yntitulada Philosophia cortesana con çiertas diferencias y figuras y letras que contienen en un pliego grande y la haueis moralizado en una Relaçion aparte, y me haueis suplicado que teniendo Consideraçion a lo que en ella hauiaades trauajado os diese lic^a, y mandase que por algun tiempo vos o la persona o personas que vro poder huuiere- ren lo podays ymprimir y vender en las yndias y no otras algunas y hauiendose visto por los de mi q^o dellas y de la dha obra que de suso se haze minçion, y el preui^o que por el mi Consejo se Castilla se os dio para ymprimirlas Acatando lo sobredho lo he hauido por bien y por la preste doy lic^a y facultad a uso al dho Alonso de Varros para que por tiempo de diez anos primeros siguientes que corran y se quenten desde el dia de la fecha desta mi c^a en adelante, vos o la persona o personas que vro poder ouieren podays ymprimir y bender en las dhas yndias yslas y tierra firme del mar oçeano la dha pintura y moralidad della, y m^{do}, que durante el tiempo de los dhos diez anos ninguna ni algunas personas de qualquier qualidad q sean sean osados de ynprimir ny impriman la dha obra ni benderla en las mis Indias ni alguna parte dellas saluo vos El dho Al^o de varros o las personas que el dho vro poder para ello ouieren so pena que qualquier otra persona o personas que ymprimieren o vendieren la dha obra pierdan todos los que huuieren ymprimido y tuuieren en su poder y demas dellos yncurran en pena de çinquenta mill mrs., la qual dha pena sea la mitad para uso El dho Als^o de Varros y la otra mitad p^a mi Camara, y fisco, y mando a los del dho mi q^o Real de las Indias y a los mis virreyes Presidentes e oydores y Gouernadores y otras qualesquier Justi^{as} de las dhas mis Indias asi a los que agora son Como los que seran de aquí adelante, que guarden y Cumplan y hagan guardar y cumplir esta mi cedula y lo en ella Contenido, y contra el tenor y forma della no vayan ni pasen ni Consientan y ni pasar en tiempo alguno, ni por alguna manera, durante El dho Tiempo de los diez años fecha en el pardo a diez y siete de nouie de mill y qui^s y ochenta y siete años yo el Rey. Refrendado de Juan de ybarra, senalada del q^o. El Rey.”

Ha de ser la licencia que menciona Toribio de MEDINA, *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*, Santiago de Chile 1958 vol. I.

³¹ HUIZINGA *Homo Ludens*, 1938 ed Madrid, 2002, p.89

³² A. de BARROS, *Proverbios morales*. ed. de Bergua, 1992, p. 63.

³³ Así lo entiende DADSON. “La biblioteca...”, p. 28 y ed. *Filosofía Cortesana...*, p. 50

³⁴ DADSON, ed. *Filosofía cortesana*, p. 41. Entiende que otra posibilidad sería un cuadrado de 8 por 8 casillas, con una en blanco. Sobre estos supuestos propone como posible un tablero regular de recorrido no espiral

³⁵ Fernando R. DE LA FLOR (*Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona- José J. de Olañeta ed., y Edicions UIB, 2007, p.142), señala la conexión del juego de Alonso de Barros con los recién importados juegos de laberintos italianos por la década de 1580

³⁶ Pietro CARRERA, *Il Gioco degli scacchi diviso in otto libri ne quali si insegnano i precetti, le uscite ed i tratti posticci del gioco e si discorre della vera origine di esso*, Militello, 1617- Hay edición facsimil, Boemi ed., Catania, 2003. Referencias recogidas en Alain R. GIRARD y Claude QUÉTEL, “Le Noble jeu de l’oie”, en : *Histoire de France racontée per le Jue de l’oie*, Paris, ed. Balland-Massin. 1982 ; recurso www.giochidelloca.it/storia.php. /, y David LANARI, “La tape del gioco dell’oca”, en VV. AA. *Il Gioco dell’Oca nei tempi*, Catálogo de la Exposición , Mirano-Venezia, 2001, p. 21. Donatino DOMINI (*Giochi a stampa in Europa dal XVII al XIX secolo*, Longo Editore, Ravenna 1985) subraya que la noticia del presente de Francesco de’ Medici al monarca español no está contrastada.

³⁷ Girolamo BARAGLI *Dialogo de’ Giuochi che nele veglie sanesi si usabo da fare*. Siena , 1572),.

³⁸ Innocentio RINGHIERI *Cento Giuochi Liberali et d’ingegno* Bologna, Anselmo Giaccarelli 1551

³⁹ David LANARI, en VV. AA. *op. cit.*, p. 21. Este origen toscano o refiere también Gioambattista FAGIOLI. *La Fagiulaja ovvero rime facete del signor dottor...avvocato fiorentino*, Amsterdam, 1729, Lib. III, cap.IX p. 46 : “Domin, se avere o gran signora, in mente/ il nostro giuoco cosi bel dell’oca/ che col in nove ha che far precisamente? / Con due dadi, sapete, che si giuoca / e quegli che fa nove, a un’oca arriva/ e poi di nove in nove ognor rinocca/ E cosi vince il giuoco....”. Es uno de los capítulos dedicados a la princesa Anna Luisa de Toscana-

⁴⁰ LA MARINIÈRE (*La maison académique*, París, 1654), incluye un capítulo con el título “El juego de la oca, como se juega ahora”, que evidencia que el juego había experimentado una importante renovación, según diversos autores (recogido por M.J. MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PARGA, *op. cit.*, p. 277). El juego de referencia es así siempre el *Nuevo Juego de la Oca*.

⁴¹ Tesis que sostiene M. J. MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PARGA, *op. cit.*, pp. 315-319. Según esto los contendientes moverían sus piezas cada uno en su propio tablero.

⁴² En versión impresa en Lyon, sin fecha, por los herederos de Benoist RIGAUD: “Le jeu de l’oye, renouvelé des Grecs”. Ejemplar en la la Herzog-August Bibliothek, de Wolfenbüttel .

⁴³ *L’Avere* : Acto II Escena II : “...Plus, un trou-madame et un damier, avec un jeu de l’oie, renouvelé des Grecs, fort propres à passer le temps lorsque l’on n’a que faire”. Antes que Molière la referencia al supuesto origen griego aparece en la obra de Jules Cesar BOULENGER (*De ludis privatis ac domesticum veterum*, Lyon, 1627), quien señala que fue inventado por el rey Palamedes de Eubea en el sitio de Troya (“Alea lus tabulae inventa Graecis in otio Troiani belli.”; Recogido por Alain GIRARD y Claude QUÉTEL, *L’histoire de France racontée par le jeu de l’oie*, París, 1982 .p p.9 y 14; citado por M. José MARTINEZ VÁZQUEZ DE PARGA, *op. cit.* p. 275.

⁴⁴ Henri-René D’ALLEMAGNE (*Le noble jeu de l’Oie en France de 1640 à 1950*, París, Grund, 1950 p. 201) da noticia de un par de ejemplares editados en Lyon, por Laurens Biesse, otro en Orléans, por los hermanos Leblond, y otro más en Poitiers, con los mismos tacos, como: *Le jeu de l’oye renouvelé des Grécs.*; para los ejemplares siglo XVIII, también *Cartes à jouer du XVIII au XX Siecle Marqueurs, Jeux de l’oie*.

⁴⁵ Sagrario LÓPEZ POZA, “Expresiones alegóricas de hombre como peregrino en la tierra” en VV.AA. *¿El camino de Santiago?* Catálogo de la exposición; Museo das Peregrinacións. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004 p. 67. La referencia al juego chino de 98 casillas ya en Thomas HYDE, *De ludis orientalibus*, Londres, 1694 pp. 68-70, según M. J. MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PARGA *op. cit.*, . 341. No faltan intentos muy discutibles de relacionar el juego de la Oca con el Disco de Festos, del Museo de Heraklión -o los fragmentos del disco de Vladikaukaz-, así como con el camino de Santiago, la orden del Temple o con supuestas claves esotéricas (así en varias exposiciones y trabajos divulgativos)

⁴⁶ Ejemplares en los museos del Louvre y Leiden y en el instituto oriental de Chicago. Es tablero de calcita de desarrollo serpentiforme espiral, con cabeza de serpiente en el extremo central y otra de oca en el exterior. Sobre su significado, su uso, y como precedente remoto del juego de la oca, Christiane DESROCHES NOBLECOURT, *La herencia del Antiguo Egipto*, Barcelona, Edhasa, 2006, pp. 83-90, y Georg HIMMELHEBER, “Spiele: Gesellschaftsspiele aus e. Jahrtausend.”, *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München*, Bd. 14, München, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1972. p. 163.

⁴⁷ Para MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PARGA (*op. cit.*, p. 361) puede concluirse que el juego de la Oca es una mezcla de laberinto y rayuela, como un juego de itinerario con muchos puntos en común con el juego de Mehen que llevan a establecer que es éste su más remoto y claro antecedente.

- ⁴⁸ Literalmente “ XVIth Junii (1597) -John Wolfe: Entred for his copie under master Hertwelles and bothe the wardens handes the newe and most pleasant game of the goose-- vjd” . Citado entre otros por- David LANARI , *Il Gioco dell'Oca...*, p. 21 .
- ⁴⁹ Véase Wolfgang HARMS, *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Die Sammlung der Herzog-Agustust-Bibliothek in Wolfenbüttel*. Band 1-3, Tübingen: Niemeyer, 1985, p. 462, III, 237; texto de UBK. Agradezco a Christian Hogrefe sus facilidades y su diligencia.
- ⁵⁰ Véase *Catalogue A: European Single-Sheet Interactive Prints 1450-1700*. Recurso digital, <http://interactive-prints.org/A.pdf>
- ⁵¹ En Alain R GIRARD y Claude QUETEL “Le Noble jeu de l’oie”, en : *Histoire de France racontée per le Jue de l’oie*, Paris, ed. Balland-Maisson. 1982 (recurso www.giochidelloca.it/storia.php) . También citado por David LANARI, en *Il Gioco dell’ Oca nei Tempi*, Catálogo de la Exposición, Mirano-Venecia, 2001, p. 21
- ⁵² Versos 2750 y ss.: “ Salió tras el un gato corcobado, echando espumarajos por la boca, jurando por el Juego de la Oca, de armarse con trompetas y acicates para vengar la muerte de Amarantes” Cristina CASTILLO MARTÍNEZ, “La Pastoras de Mançanares y desdichas de Pánfilo (ms. 189, BNM), Un libro de pastores desconocido”, *“Rivista di filologie e litterature ispaniche*, VI, 2003 p. 126). Ha de notarse que la imagen de seres grotescos jorobados es frecuente en los tableros italianos del Juego de la Oca,
- ⁵³ MOLIÈRE, *op. cit.* , Acto II Escena II : “...Plus, un trou-madame et un damier, avec un jeu de l’oie, renouvelé des Grecs, fort propres à passer le temps lorsque l’on n’a que faire”. Igualmente es mencionado en la escena I, VII de *Le Jeuer* de J. F. Regnard (1696), o en una carta de Mme Sévigné a su hijo, el 9 de marzo de 1672 (“je voudrais bien que vous n’eussiez joué qu’a l’oie et que vous n’eussiez pas perdu tant d’argent”) ; en *lettres de Mme de Sevigné: précédées d’une notice sur la vie et du traité sur le style épistolaire de madame da Sevigné*, (carta 205), recurso digital en archive.or/stream, y Donatino DOMINI, “Il gioco dell’Oca” en G. BERTI e A. VITALI, *Le vite e il vino. Carte da gioco e giochi da carta*, Roma, 1999., como de 1673.
- ⁵⁴ Juego de la Oca, en España: Gioco dell’oca (Italia), Game of Goose (Inglaterra), Jeu de l’oie (Francia) Das Gänsepiel (Alemania), Ganzeboard (Holanda), Gaspelet (Suecia)
- ⁵⁵ Sobre este tema, Philippe PALASI, *Jeux des cartes et jeux d’oie héraldiques aux XVII et XVIII siècles. Une pédagogie ludique en France sous l’Ancien Régime*. Paris, Picard, 2000.- En siglo XVIII hubo una sobrecarga del sentido didáctico en el desarrollo del juego, con elementos de muy distintas materias. R- D’ALLEMAGNE, (*op. cit.*, pp. 201- 229) establece diez grupos temáticos del juego de la Oca, varios de ellos con numerosos apartados (Clásicos; Asimilables; Vida Humana; Derecho, Moral, Religión; Historia; Geografía y Viajes; Heráldica , Armada y Marina; Ciencias; Ciencias Aplicadas.; Espectáculos y Deportes). Hay incluso alguna tablero del s. XVIII de 48 casillas y sin figuras. El más notable el Juego de la PAX entre Francia y España. En esta línea, y perdido el sentido primigenio del juego, llega a haber tableros de hasta 300 casillas en los siglos XVIII y XIX. Sobre sus variaciones puede verse Pierre DIETSCH, “Variations sur le thème du Jeu de l’Oie”, *Le vieux papiers*, n. 63 (oct-1983), pp. 105-120
- ⁵⁶ Hoy conocidos sólo por los grabados de P. L. Surugue.
- ⁵⁷ Reúne 80 tableros antiguos de la colección Dietsch
- ⁵⁸ *Il Gioco dell’Oca nei tempi*, Franco Milanese- Mirano-Venezia., Centrooffset Edizioni, p. 23, y tv. 1., y Nerino VALENTINI *Il molto dilettevole giuoco dell’oca*. Mantua, 2006, p.114. Es xilografía tricromática.
- ⁵⁹ Editor e impresor activo en Siena y Roma. Murió antes de 14 de octubre de 1596, fecha en que se hace inventario de las más de 30.000 estampas que tenía en su taller, en que se se pone de manifiesto que formó sociedad con Giovanni Antonio Paoli, según MASETTI ZANNINI, *Stampatori e librai, a Roma nella seconda metà del Cinquecento: documenti inediti*. Roma, 1980. pp. 112, 81 y 309.
- ⁶⁰ El elementos burlesco del mono pudo introducirse para reforzar el significado lúdico. De muy distinta forma, algunos tableros tardíos (s. XIX) incorporan otros animales, como puede ser el cangrejo (¿Festina tarde?), sin que probablemente haya en ello otra intención que la variedad figurativa.
- ⁶¹ Ejemplar en the British Museum, “Lucchino Gargano formis 1598”. L. Gargano editó libro ilustrado de Isabella Catanea Parasole, *Pretiosa Gemma dela vituose Donne*. Venetia, ad Instantia di Lucchino Gargano, 1600, con sus preciosistas diseños de labores de pasamanería.
- ⁶² *Il Gioco dell’Oca....* exposición de Mirano, 2001; cat. circ. tav- 3.
- ⁶³ Véase Cesare VECCELLO, *De gli habitii antichi et modetini di tutto il mondo*. Venecia 1585, y *Habiti antichi et modetini didiverse parte del mondo libro due*, Venecia, Daman Zenaro, 1590. Las ropas de ella como en algún modelo de Brescia, ca 1580; el joven lleva calzas venecianas y capotillo de tipo bohemio
- ⁶⁴ The British Museum, AN137041. No lo cita BARTSCH (*La peintre gravé*. XV, pp. 520-532), que sólo recoge 28 grabados de Cartaro.
- ⁶⁵ M. Cartaro deViterbo, autor del célebre grabado con el proyecto de la fachada del Gesù por Vignola (1573), trabajó en Roma por 1557-1586. y en Nápoles desde 1586, para preparar los mapas del reino. Hizo mapas celestes, como el signado en 1577 existente en el Museo de Historia de la Ciencia de Florencia), de Roma (1579), del globo terráqueo -ejemplar en el Observatorio Romano de Monte Mario-, y de diversos territorios (Roma, 1576; Perugia-1580-, Nápoles), amén de diversos temas cristianos, como la famosa *Conversión de S. Pablo* (1566), el *Admiranda Beati Aurelii Augustini*, reedición de estampas de Mantegna,etc.
- ⁶⁶ Nada que ver con el *Dietevol giuoco del pelegrinaggio d’amore* del prolífico Giuseppe Mitelli, editado hacia el 1700 por Francesco M. Francia, ajustado en casillas (63) y desarrollo al modelo del juego de la Oca, pero con diseño sinuoso y en perspectiva, y diversas circunstancias y figuras alegóricas; catalogado por Achille BERTARELLI. “Le incisione di GM incisore, catalogo critico”, Milán, 1940, n. 688.
- ⁶⁷ Juego originario al parecer de Italia nordoriental. Es citado en la relación de juegos listada en 1614 por Vaccari, lo mismo que el juego de la Oca (recogido en Michael BURY, *The print in Italy 1550-1620*, Londres, The British Museum, 2001, catalogo de la exposición, cat. 103). tambien en el inventario Realizado por De Rossi en 1648. Ejemplar temprano, en Roma 1589 por Giovanni Battista di Lazzaro Panzera da Parma, (Battista Parmensis Formis), imprenta de Ambrogio Brambilla.
- ⁶⁸ El sentido numérico y aun supuestamente esotérico de este juego ha ocupado a diversos autores. La oca ocupa en su juego 14 casillas en una secuencia alterna de cinco y cuatro: 5, 9, 14, 18, 23, 27, 32, 36, 41, 45 50, 54, 59 y 63. En la *Filosofía cortesana* los bueyes ocupan las casas 4, 12, 17, 23, 30, 34, 41, 48 y 57.). Elementos fijos en el juego de la Oca son: 6-Puente, 19- Posada, 26- Dados, 31-Pozo, 42-Laberinto, 52-Cárcel (en versiones antiguas, barco o góndola), 53-Dados (ausente en algunas versiones diecocoscas.) y 58-Muerte. El segundo puente (12) es adición tardía.
- ⁶⁹ “En el número de las casas del trabajo no se guarda orden...” (BARROS, *Filosofía...*, fol. 26r)
- ⁷⁰ BARROS, *Filosofía...*, fol. 42r.
- ⁷¹ *Ludus Anseris /Sorte quidem varia meta tamen unus ad unam/Votaque mors rumpsit. Quis putet esse iocum*. W. von ZUR WESTEN, “Grapihsche Spieltafeln”. *Zeitschrift für Bücherfreunde* 39 (1935), p. 124, con temprana traducción al alemán por Martin Opitz (citado en Wolfgang HARMS (*lo.cit.*), o más especialmente A. EYFINGER. “Huis, tuin en Keuken. Het instrumentum domesticum van Hugo van Groot-(1583-1645)” *Hermeneus*, 5 de diciembre d e 1985, p. 330 , sobre el sentido simbólico del juego.

- ⁷² *Nuovo et Piaccevole Gioco detto il Barone* o *Novo Gioco del Barone*; ejemplar de Raccolta Bertarelli, inscrip. "CHI VOL GIOCARE METTA SU"; otro de 1656 en Bolonia (Véase exposición *Il Gioco dell'Oca*, p. 26)
- ⁷³ En el tablero de Coriolani la casilla 63 da paso a una escena de baquete con una familia sentada a la mesa dando buena cuenta de un asado de oca; en la pared figura un cuadro de cazadores de aves (?). Silvia MASCHERONI y Bianca TINTI (*Il gioco dell'oca: un libro da leggere, da guardare, dagiocare*, Ed. Bompiani, Milán, p. 10) y M. J. VÁZQUEZ DE PARGA (*op. cit.*, p. 279) señalan la relación con el juego de la Martinalia (11 de noviembre), en el que la fichas del juego llevaban la cabeza de la oca, por ser el animal que delató al santo de Tours cuando se escondió para evitar su nombramiento episcopal, en conmemoración de lo cual se adoptó la costumbre de celebrar su fiesta con asado de oca.
- ⁷⁴ La simple indicación "paga" o "p. i" supone que se entrega un tanto a la polla.
- ⁷⁵ RINGHIERI, *Cento Giuochi Liberali et d'ingegno*. Bolonia, Anselmo Giaccarelli, 1551; *Giucoco dela Fortuna*. II libro I, fol 3r), como un juego de asociación de conceptos complementarios o contrarios (*Routa di Fortuna Quadro di Fortuna; Palla di Fortuna, Delphino di Fortuna; Destra Fortuna, Sinistra Fortuna; Fortuna Calua, Capillata Fortuna...Fortuna vestita, Fortuna nuda, Fortuna amica, Nemica Fortuna...*, o en relación con un determinado ámbito, ej. El mar: *Fortuna sulla Palla, Fortuna sul Delphino, Fortuna sulla Vela*. Cada jugador representa una propiedad de la Fortuna, el esquema de juego es el del popular Antón Pirulero (Héctor E. CIOCHINI, "Emblemas y empresas en algunos libros de juegos del renacimiento", *Filología* (Buenos Aires), XVII-XVIII (1976-1977), pp. 245-262). Ciochini subraya que en todos estos juegos hay una notoria ambigüedad.
- ⁷⁶ *Libro dela ventura ovvero Libro delle sorti*, de Lorenzo Spirito (venecia 1484). Hay ed. Valencia, Jorge Costilla, 1515; facsímil, con estudio introductorio de Rosa Navarro, Salamanca, Ediciones de Arte SA; y noticia de una edición en castellano más temprana, Vicenza, 1502. Sigue la de Juan Joffé, Valencia, 1528 (ed. de Javier Ruiz, Madrid, Miraguano, 1983) y la del mismo Joffé, de 1534
- ⁷⁷ La fusión de ambos conceptos tuvo lugar ya por el siglo XI según E. PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1976, p. 79, citado por MARTÍNEZ MILLÁN, art. cit., p. 473
- ⁷⁸ BARROS, *Filosofía* ...fols. 36-41r..
- ⁷⁹ No faltan apreciaciones sobre su actitud burlesca como vemos en Diego de SAN PEDRO (*Desprecio de la Fortuna*, ca 1496, 1ª ed 1501. En ed. de S. Gil y Gaya, *Diego de San Pedro. Obras*, Madrid, 4ª ed. 1976, p., 205) : "Siempre se muestra presente/ burlando continuamente/ de lo que sube y abaxa " .
- ⁸⁰ En ALCIATO la Ocasión, en imagen análoga a la de la Fortuna, lleva navaja: "y quanto desatar y cortar puedo, navaja traigo de gran agudeza" (*Emblemas*, ed. Daza Pinciano, CXXXI, "In Occasionem", Madrid, 1975, p.69).
- ⁸¹ Núms. 41, 94 y 131. La expresión "próspera y adversa fortuna" la usa Barros en su proemio (fol. 6r.).
- ⁸² En algún momento afirma que propiamente no es tal sino "disposición de la voluntad de Dios" (fols. 26v.)
- ⁸³ Como lucha por algo, o representación de algo (HUIZINGA, *op. cit.* p. 38). Con anterioridad, ya en otros autores como "compensación necesaria de un impulso dinámico orientado demasiado unilateralmente o como satisfacción de los deseos que, no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que ser mediante la ficción" (*Ibid.* pp. 12-13).
- ⁸⁴ CIOCHINI "Emblemas y empresas en algunos libros de juegos del Renacimiento", *Filología* (Buenos Aires), XVII-XVIII (1976-1977), p. 247).
- ⁸⁵ Véase nota 68 (*supra*)
- ⁸⁶ En P. VALERIANO, *Hieroglyphica* (Basilea, 1556), por ed. *Les Hieroglyphiques de Ian-Pierre Valerian vulgairement nomme Pierius. Autrement commentaries des Letres et Figures Sacrées des Aegyptians et autres Nations*, Lyon, I. de Montliart, MDCXV, Lib. III, cap. XV, p. 33. El Buey, D: "Abondance de fruites", en relación con el significado de una medalla de Vespasiano y de C. Marius, CT, "ils declairent qu'on a donné ordre au faict du labourage & que le bled ne manquant point, car suiuant la coniecture des Deuins & interpretes des songes, comme nous disions cy dessus s'imaginer des Boeufs qui labourent, presagit une tresagreable & foisonneuse moisson, avec abondance de tous biens". El sentido de su labor constante lo refleja la empresa de Renato de Sicilia, con la leyenda "Passo a Passo", (Paulo GIOVIO, *Dialogo delle Impresi Militare et Amorse* (Lyon) 1551, p. 13). En G. SIMEONI, *Les Devises ou Emblemes*, Lyon, 1559, p. 25: Divisa "Pour una lovenge desrobee" (en ed. castellana: "Por una alabanza hurtada", para los verdaderos compañeros y buenos soldados, con lema de Virgilio: *Sic vos non vobis*).
- ⁸⁷ *El Sueño de Polifilo*, VII (traducción de Pilar Pedraza, 1981; reed. Barcelona, 1999, El Acanalado, pp.164 y 730). Es emblema popularizado por el editor veneciano Aldo Manuzio, que lo hizo suyo. Procede de las monedas de Tito y Domiciano. Puede verse sobre ello Santiago SEBASTIAN, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid Cátedra, 1995, p. 21.
- ⁸⁸ Paulo GIOVIO, *Dialogo delle Impresi Militare et Amorse* (Lyon) 1551 p. 10; igualmente en Paulo GIOVIO y Gabriele SIMEONE *Le Sententiose Imprese*, Lyon (1559).
- ⁸⁹ AHPMadrid, prot. 1988, fol. 529v. Obviamente el segundo es la *Chronica del esforçado principe Iorge Castrioto, rey de Epiro o Albania*, de Juan OCHOA DE LA SALDE (Lisboa, 1588), identificable con el número 32 del inventario como entiende DADSON (en *Bulletin Hispanique* LXXXIX, núm. 1-4, 1987, 32). No consta en tal relación ninguno de los libros de Paulo Giovio.
- ⁹⁰ Andrea ALCIATO, *Emblemata*, Augsburg 1531, emblema 122: "In Occasionem". Arriba dice no obstante: "Fortuna". Igualmente en distintas ediciones, incluida la española de Daza.
- ⁹¹ Inicialmente el Tiempo como Kairós, (joven, alado, desnudo, con una balanza, a veces en el filo de un nuchillo), como imagen de la Oportunidad-Ocasión, que después del siglo XI tiende unificarse con la Fortuna (E. PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972, p. 96).
- ⁹² Entre otras imágenes en las que se funden ambos temas hay que mencionar un dibujo del entorno de Mantegna (*Ocasión y penitencia*), grabados de Joost Amman, Nicolaus Basse, Sigmund Feierabend o Nicolaus Basse; o en los *Emblemes latins...* Jean Jacques BOISSARD: "A tergo calva est /qui perde l'ocassio " .
- ⁹³ Alfredo ARACIL, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones de la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 206
- ⁹⁴ Antes en PLATÓN, *Fedón*, 85c. (citado por González de Zárate, en HORAPOLO, *op. cit.* VII.-III. Madrid, 1991 p. 337). En otros textos el cisne es el perfeccionamiento de la música con la madurez. Sobre el canto del cisne dice Barros que anuncia su muerte, aquí la ajena (fol.42). En C. RIPA (*Iconología*, ed. Madrid, Akal, 1987, II 157) la alegoría de la opinión es una mujer muy ornada, ni hermosa ni fea, vestida con ropas honestas y con alas en la espalda y las manos, simbolizando esto lo rápido que mudan los pareceres. Una frase, refiere, que sintetiza la diversidad de opiniones: *Quot capita sot sententiae*.
- ⁹⁵ Desde aquí los textos en italiano del tablero. Sólo en castellano en la edición madrileña del libro, que varía en lo mínimo.
- ⁹⁶ Pierio VALERIANO, *op. cit.*, pp. 296-297, en ed. Lyon, 1615, lib. XX, capítulos V-VIII, pp. 245-25).
- ⁹⁷ En texto "El Prodigio tiene amigos/ Quanto come con testigos", fols. 23r.
- ⁹⁸ Imagen de la Piedad, el Amor a los hijos o la Compasión, asociada a Cristo en la Edad Media. Ver RIPA, *Iconología* .I, p. 510 o Iunius HADRIANII. *Medici Aenigmatvm Libellvs Ad Virvm Clarissimvm, Arnoldvm Rosenbergvm Ivrisconsylvvm* 1565; emblema VII. "Quod in te est prome", p. 13. El pelícano que alimenta con su sangre a sus crías es también figura asociada a la Locura en P. en Valeriano, que la hace derivar de S. Jerónimo

- (VALERIANO, *op. cit.*, pp. 245-250). MARTÍNEZ MILLÁN (art. cit., nota 82) remite en relación con su simbolismo cristológico a las *Fábulas latinas medievales* (Madrid, ed. de E. Sánchez Salor, 1992, pp. 262-263)
- ⁹⁹ BARROS, fols. 24r-24v.
- ¹⁰⁰ En la edición española, fol 24 v: “Muestra fina y falso paño/ vende adulación y engaño”.
- ¹⁰¹ Así en Juan de HOROZCO (*Emblemas morales*. Segovia, 1589; citado por ed. de Zaragoza, 1603, lib II, emblema XXX, pp.59-60), quien remite a los escritos Homero (*Odisea*, 10) o y Palefato (*De non credentis poetarum fabulis fabularum*), y compara el engaño de las sirenas con el de la bebida, que entra suavemente y luego muere como una culebra y convierten en bestias a los hombres, como los encantos de la maga Circe. Refiere también que además de las sirenas-pájaro existen las sirenas-pep, citadas por Horacio y otros autores, que identifica con nereidas y tritones.
- ¹⁰² ALCIATO *Emblemas* (*Los emblemas de Alciato*, ed. de Bernadino Daza, Madrid, 1549: Madrid, Ed. Nacional, 1975; emblema CXV, pp.188 y 335, sobre las sirenas. Tanto en Alciato como en Ripa el siempre mutable camaleón es símbolo de la adulación.; “así el adulador triste, en todas las condiciones imitando sino es la pura casta” (ALCIATO *op. cit.*, emblema LIII p. 150 y 314); adulación que implica engaño, según Cesare RIPA (*op. cit.*, vol I, p.66), “por cuanto que el adulador secunda excesivamente los deseos y opiniones de los otros”
- ¹⁰³ “tanto puede el lisonjero, cuyo veneno sin sentir mata”(H. De SOTO. *Emblemas moralizadas*, Madrid, herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599 p. 111). Y aún refiere el mismo autor, siempre cercano a Barros, que según afirma Tulio si la verdad molesta la lisonja hace precipitar al amigo.
- ¹⁰⁴ MARTÍNEZ MILLÁN (art. cit., p. 477) lo relaciona así con la imagen del barco, asociándola con una visión esperanzada ante el peligro.
- ¹⁰⁵ La Diligencia, dice en otro lugar Barros, no es madre de la buena ventura sino su hija, “criada a sus pechos” (26v.).
- ¹⁰⁶ J. de BORJA *Empresas morales*, Segunda parte, Bruselas, 1680, p. 341. Su dimensión polisémica, en P. VALERIANO (*op.cit.* VIII, XVI, pp. 97-98): imagen del mundo, encarnación divina, lo unigénito, “labor y diligencia del hombre solo”, enemigo, temor, ingenio, pobreza o insolación. HOROZCO (*Emblemas Morales*,— I, XXIII) hace de él imagen del hombre ciego, y Lorenzo de ZAMORA (*Monarquía mística de la iglesia*, Madrid, 1611), la del hombre deshonesto (citado por Gonzalez de Zárate, en HORAPOLO, *Hieroglyphica* ed. Madrid, Akal, 1991, p. 324).
- ¹⁰⁷ En el libro, “El ingrato echa en olvido cuanto bien ha recibido”, fol. 18v.
- ¹⁰⁸ Sin embargo en el tablero dice: “*per le fune 1 et 2 fermesi// para sogas 1 y 2 estese*”.
- ¹⁰⁹ En tal sentido no hay motivo para especulativa interpretación sobre un posible significado positivo del pozo en el tablero de la Oca como la que despliega M. J. MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PARGA, *op. cit.* pp. 202 y ss
- ¹¹⁰ Léase “El que sirve al qué dirán tome el pago que le dan”.
- ¹¹¹ En Joannes SAMBUCUS, *Emblemata*, Amberes, Plantino, 1564 “Fictus Amicus”, N3v, p. 198, con imagen de dos hombres dándose la mano, uno con piel de zorro; en ed. 1567, lema “Animis sub vulpe latentes. En RIPA. *Emblemas* ((sólo en ed. de 1716, I, 90), “Falsa amicitia, dell’ abate Cesare Orlandi”, con una hiena que acompaña a una mujer que roba a su amiga dormida.
- ¹¹² La litera es elemento que aparece entre las figuras habituales del juego *Juego del Barón* (casilla 55), en el que figura además la muerte (casilla 73)
- ¹¹³ En texto: “Yo trueco y mudo consejo”(fol-26r).
- ¹¹⁴ De igual modo en la xilografía del Maestro de las Banderolas -asociada al árbol de la Vida-, e incluso en las Xilografías de la *Stultifera Navis* de Sebastian Brant -cargada de asnos y movida por la mano de Dios
- ¹¹⁵ Art. cit., p. 480
- ¹¹⁶ *L’ali nella mano sinistra, significano il desiderio d’alcuni poueri ingegnosi, il quali aspinano alle difficoltà della virtù, ma oppressi dalle proprie necessita, cono sforzati a starsi nell’abbiettoni, & nelle viltà della plebe*” (RIPA, *Iconología*, ed. Roma, 1603, p. 410)
- ¹¹⁷ RIPA, *op. cit.*, II, 218
- ¹¹⁸ Lleva anotación de una supuesta autoría de Agostino Carracci.
- ¹¹⁹ RIPA, *op.cit.*,I, p. 64
- ¹²⁰ ALCIATO, *op. cit.*, ed. de Daza, p. 77 : Se ha de resirtir contra las adversidades
- ¹²¹ RIPA, *op. cit.* II, p. 199. Giovio –en la adición de Simeone- dice que la observación sobre cómo la palma vencida por el peso retorna a su ser está en Plinio (referido al Emblema de Francisco María, duque de Urbino, con el lema : “Inclinata Resurgit” : “Una palma c’haveva la cima piegata verso terra per un peso si marmo, che vera attaccato volendo isprimere qual, che dice Plinio della palma, che’l legno suo é di tal natura, che ritorna a su essere” (G. SIMEONE, *Dialogo delle Imprese*..., ed. 1574, p. 81; en versión más abreviada ed. 1561, *Sententiose imprese di Monsignor Paolo Giovio et de signor Gabriel Symeoni*, Lyon, 1561 p.78)
- ¹²² La imagen de este mar-laberinto es usada por Barros en su elogio (1599) del *Guzmán de Alfarache*, cuando señala que los padres sacan a sus hijos de la ignorancia “mostrándoles el norte que les ha de gobernar en este mar confuso de la vida, tan larga para los ociosos como corta para los ocupados”.

La memoria de la catedral de Toledo desde 1604: la descripción de Juan Bravo de Acuña y la planta y dibujos ceremoniales de Nicolás de Vergara el Mozo

Fernando Marías¹

Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 27 de agosto de 2009

Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 21, 2009, pp. 105-120

ISSN: 1130-551

RESUMEN

En este artículo se estudian y publican algunos testimonios literarios y gráficos de la catedral de Toledo durante los reinados de Felipe II y Felipe III. Por una parte, la descripción de la iglesia realizada en 1604 por el canónigo Juan Bravo de Acuña, completada con una planta general del edificio de Nicolás de Vergara el Mozo; por otra parte, cinco dibujos del mismo arquitecto, fechados entre 1582 y 1601, de la Puerta del Perdón y la Capilla mayor de la catedral, coreografías de algunas de las celebraciones solemnes que tuvieron lugar presididas ya por los arzobispos ya por los reyes de España, nuevos testimonios de las liturgias toledanas del Siglo de Oro.

PALABRAS CLAVE

Catedral de Toledo. Descripción. Terminología. Gótico. Ceremonial. Liturgia. Coreografías. Visitas reales. Felipe II. Felipe III. Nicolás de Vergara el Mozo. Juan Bravo de Acuña. Gaspar de Quiroga. Bernardo de Sandoval y Rojas.

ABSTRACT

This article is devoted to the study and edition of some literary and graphic sources of the cathedral of Toledo during the reigns of Philip II and Philip III. On the one hand, the decription of the church written in 1604 by canon Juan Bravo de Acuña, wich incorporated a general plan drawn by the cathedral architect Nicolás de Vergara the Younger; on the other, five drawings by the same architect, dated between 1582 and 1601, representing the main entrance door "Puerta del Perdón" and the main chapel of the cathedral. These drawings are "choreographies" of some of the liturgical celebrations performed there, either with the presence of the kings of Spain or with only that of the archbishops of Toledo.

KEY WORDS

Cathedral of Toledo. Description. Terminology. Gothic. Rituals. Liturgy. Royal visits. Philip II. Philip III. Nicolás de Vergara the Younger. Juan Bravo de Acuña. Gaspar de Quiroga. Bernardo de Sandoval y Rojas.

El estudio de la historia de la arquitectura requiere actualmente el conocimiento paralelo de las arquitecturas locales, en cuyo contexto topográfico y semántico se insertaban las nuevas construcciones, en numerosos casos en una estricta relación dialogal². Sin embargo, la corografía local de la España altomoderna es campo

todavía escasamente frecuentado en este sentido, e incluso faltan estudios sobre la memoria arquitectónica de la mayoría de nuestros edificios más importantes en esta época, al menos de carácter exhaustivo. A pesar de la atención que se le ha dedicado, ni siquiera la ciudad de Toledo es una excepción.

Corografías y descripciones

La historia de la catedral de Toledo se imbrica, como es natural, con la de la propia ciudad imperial³, pero llegó a generar un género propio, inaugurando en la Península ibérica las monografías dedicadas a un edificio en su doble dimensión institucional y física. Se fundieron en él, como es lógico, la historia y organización de la propia institución, y la historia de la fábrica en su materialidad y en sus aspectos más espirituales, como podrían ser sus reliquias. De limitado alcance, desde este punto de vista, por su inserción en un texto corográfico, serían los capítulos dedicados por Pedro de Alcocer en su *Historia o descripción de la Imperial cibdad de Toledo con todas las cosas acontecidas en ella desde su principio y fundación. Adonde se tocan y refieren muchas antigüedades y cosas notables de la Hystoria General de España* (Toledo, Juan Ferrer, 1554, libro II, caps. i-iii)⁴. En cambio, brilló con todo esplendor, a pesar de la lengua latina en la que se publicó, la obra fundacional del canónigo doctor Blas Ortiz (1485-1552). Su *Summi Templi Toletani per[uam] graphica descriptio* (Toledo, Juan de Ayala, 1549) se convirtió hasta el siglo XVIII en el texto de referencia sobre su historia⁵, pues no llegó a ver la luz hasta nuestros días la descripción del doctor Francisco de Pisa y Palma (1534-1616)⁶.

Antes de morir, este escritor de filosofía escolástica -comentó el “De anima” de Aristóteles- así como un estricto ortodoxo, autor de textos hagiográficos, devocionales, ceremoniales y de moral, pero sobre todo historiador y corógrafo de Toledo, había publicado su *Descripcion de la Imperial Ciudad de Toledo* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1605 y Toledo, Diego Rodríguez, 1617²). No obstante, sus llamados *Apuntamientos para la II parte de la ‘Descripcion de la Imperial Ciudad de Toledo’*. Según la copia manuscrita de D. Francisco de Santiago Palomares, con notas originales autógrafas del Cardenal Lorenzana, (ed. José Gómez-Menor Fuentes, IPIET, Toledo, 1976), con su descripción catedralicia, no se editaron hasta el siglo pasado y, en una nueva versión basada en más correctos manuscritos, hasta el día de hoy⁷.

El doctor Pisa cerró su segunda parte de su *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo, y Historia de sus antigüedades y grandeza...* (Toledo, ca. 1612) a comienzos de la segunda década del Seiscientos. En ella, en primer lugar, se ocupó de la iglesia catedral como fábrica espiritual, desde sus tres fundaciones y el milagro fundacional de la Descensión, hasta sus arzobispos (de San Eugenio y San Ildefonso a sus más próximos preladados), su primacía, sus privilegios, su específico oficio gótico o mozárabe, de los oficios que la servían y los oficiales que constituían su estructura más viva. La tercera parte de la *Descripción*, la dedicó Pisa a las principales

capillas catedralicias –aunque alejándose de la minuciosa descripción que ha habido publicado el canónigo Blas Ortiz- y al resto de las iglesias e instituciones eclesiásticas y asistenciales de Toledo⁸.

Más tardía y menos conocida al no haberse reimpresso, es la obra del III Conde de Mora don Pedro de Rojas [nacido como Pedro Niño de Ayala (†1665)], titulada *Historia de la imperial, nobilissima, inclita, y esclarecida ciudad de Toledo* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654 y 1663), quien nuevamente dedicó páginas especialísimas a su templo catedral y otras antigüedades toledanas.

La descripción de Juan Bravo de Acuña

En esta ocasión, dedicaremos estas páginas a otra descripción catedralicia, cuyo manuscrito original ha sido solo recientemente recuperado en su Archivo Capitular⁹, habiendo sido citado en 1999¹⁰ y 2005¹¹, aunque como veremos fue varias veces copiado en el siglo XVIII. Se trata del llamado “Libro de la fundación de la sancta yglesia de Toledo, sus grandezas, primaçia, dotaçiones y memorias. [por] Joan Bravo de Acuña, canónigo de la dicha santa yglesia y su visitador general. Año de 1604”¹². A pesar de que ya desde el Setecientos se identificara con un epítome de la obra de Blas Ortiz, concediéndosele una importancia subsidiaria, merece la pena la transcripción y publicación del manuscrito seiscentista, al menos en su segmento relativo a la fábrica material catedralicia (véase el Apéndice), que incorpora elementos nuevos, desde el vocabulario empleado a apartados específicos, como el de las campanas de la catedral (Fig. 1).

El texto parece haber sido propiciado por la visita general que el arzobispo y Cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618) le encargó en 1603¹³, como declararía el propio autor, y de hecho, al año siguiente dio por concluido su manuscrito, dedicado al nuevo arzobispo de Toledo, desde 1599, don Bernardo. Al mismo tiempo, no sería ajena a su iniciativa la publicación ese mismo año de 1603 de una pormenorizada “Descripción de la fábrica de el Hospital [Tavera] por Nicolás de Vergara [el Mozo], Maestro mayor de sus obras”, que el también canónigo don Pedro Salazar de Mendoza incluyó en su biografía del Cardenal Tavera, el *Chronico de el Cardenal Don Ioan de Tavera*, (Toledo, 1603, fols. 271-281)¹⁴; Vergara el Mozo (ca. 1542-1606) era al mismo tiempo maestro mayor de la catedral y a él se dirigió Bravo de Acuña para solicitarle una planta de la catedral de su mano que se pudiera incluir en su manuscrito y tal vez publicar, como si tuviera lógicamente en la cabeza el modelo de las estampas del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial de Juan de Herrera, y su *Sumario y breue declaracion de los diseños*

y estampas de la *Fabrica de san Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1589), siendo consciente de la eficacia de este instrumento gráfico en la intelección de un edificio complejo.

De la biografía del Doctor Juan Bravo de Acuña no se sabe demasiado¹⁵. Si nos fijamos de alguna de las informaciones relativas a su hermano, don Luis Bravo de Acuña Villarroel y Castro, caballero calatravo desde 1599¹⁶, debió de ser también natural de la villa de Cisneros (Palencia). Se había formado como porcionista en el Colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares, para criarse –según declaración del propio archiduque de Austria– en la casa del arzobispo de Toledo (1595-1598) y Cardenal don Alberto de Austria (1559-1621), y antes virrey de Portugal (1583 y 1594), y convertirse en canónigo de la catedral de Toledo desde fecha que se nos escapa. Fue también su camarero y sumiller de cortina en 1600, como se señalaba cuando don Alberto solicitó para él un puesto de inquisidor desde Bruselas, donde se encontraba como gobernador desde 1596¹⁷. Como canónigo, fue también gobernador de la villa de Ajofrín al menos desde 1599¹⁸, y visitador general del arzobispado¹⁹.

En la primera década del Seiscientos formaba parte del Consejo de la gobernación del arzobispado toledano²⁰, ocupándose en 1603 de contratar a Doménico Theotocópuli en su obra del retablo del Colegio de San Bernardino, que dependía de la Universidad de Santa Catalina. Juan Bravo de Acuña debió de ceder a su hermano Luis Bravo de Acuña, general de las galeras de España, consejero de Guerra, embajador en Venecia (1618-1620) y virrey de Navarra (1631-1634), muerto en Madrid en 1634, cuatro lienzos religiosos, dos con “San Jerónimo”, una “Magdalena” y un “San Francisco” pintados por El Greco²¹.

La obra literaria de Bravo de Acuña incluye obras de diverso carácter, algunas al servicio de don Alberto, comenzando con una *Oratio serenissimo Principi Alberto dicata auctore Doctore Dno. Ioanne Brauo ab Acuña... Canonico Toletano habita Compluti die 29 Mensis Agusti* (s.l., 1595) y siguiendo con su *Celebris repetitio de residentia clericorum ad explicationem Bonifaci. 8. in cap. vnico de clericis non residentibus in. 6. auctore Doctore D. Ioanne Brauo ab Acuña Canonico Toletano... principis Archiducis Alberti cubiculario* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1599); más tarde publicó uno de sus sermones, *Sermon que predico entre los dos choros de la Santa Iglesia de Toledo... por el doctor don Iuan Brauo de Acuña* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1603).

De nuestro manuscrito se sacaron en el siglo XVIII diversas copias durante los arzobispados del Cardenal Diego de Astorga y Céspedes (1720-1734) y del Cardenal Infante de España Luis Antonio de Borbón Borbón y Farnesio (1735-1754)²². Al obispado del primero perte-



Fig. 1. Juan Bravo de Acuña. *Libro de la fundacion...*, Portada. Toledo, ACT.

necerían las “Noticias sacadas del memorial en forma de libro que hizo al Eminentissimo señor don Bernardo de Sandobal y Roxas el doctor don Juan Bravo de Acuña Visitador General del Arzobispado de Toledo con la ocasión de haber visitado la Santa Yglesia Primada... Se sacaron año de 1730 y se escribió el año de 1604”, conservado como los demás en la Biblioteca de Castilla-La Mancha de Toledo (Ms. 19)²³. Del obispado del segundo data el “Libro de la fundación de la Santa Iglesia de Toledo, sus grandezas, primacía, dotaciones y memoria [Manuscrito]: dedicado al Ilustrísimo Sr. cardenal don Bernardo de Sandoual y Rojas ... año de 1604 / por el doctor don Juan Brabo de Acuña canónigo de la Santa Iglesia y su Visitador General” de 1746; fue copiado por el erudito don Francisco Javier de Santiago Palomares (1728-1796), según dos anotaciones manuscritas: “Copióse del original que se halla en la obra y fábrica de la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas por Dn Francisco de Santiago y Palomares, Agente General del Señor Infante Carde[nal] año 1746 en Toledo” (portada,



Fig. 2. Juan Bravo de Acuña. Libro de la fundacion..., Portada. Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha.

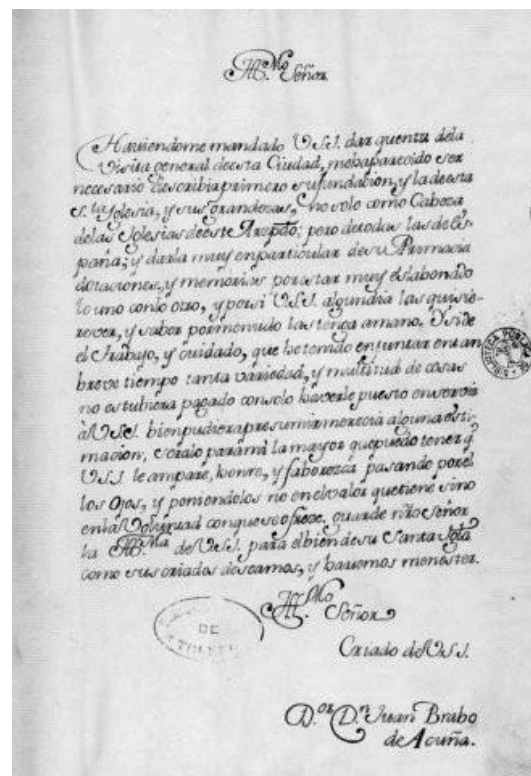


Fig. 3. Juan Bravo de Acuña. Libro de la fundacion..., Prólogo. Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha.

s. fol.) y “Corresponde con su original Francisco Javier de Santiago y Palomares” (fol. 152 v°); también se conserva en Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha (Ms. 198 Olim: Sala Reservada Est. 9-3, fols. 7-158, esp. Fols. 15-151)²⁴, iniciándose con una “De la antigüedad de la ciudad de Toledo” (Figs. 2-3).

En tiempos de su sucesor don Luis Fernández de Córdoba (1755-1771) se copió nuevamente, como “Descripción de la Sta. Primada de Toledo”, un manuscrito de 1757 conservado asimismo en la Biblioteca de Castilla-La Mancha (Ms. 186 Olim: Sala Reservada Est. 9-3)²⁵. Por último, se copió finalmente, con el texto de Blas Ortiz, en la época del Cardenal don Francisco Antonio de Lorenzana (1772-1800), aunque esta versión de la “Descripción de la Santa Yglesia Primada de Toledo”, igualmente en la Biblioteca de Castilla-La Mancha (Ms. 194) y otro ejemplar en la British Library de Londres (Egerton 1.898), carezca de fecha precisa del siglo XVIII (1755 y 1776 son algunas de las que aparecen) y se señale, por parte del propio Lorenzana, que se había tenido en cuenta la relación del aparejador catedralicio Eugenio López Durango (1729-1794), cargo que solo alcanzó en 1773 y trocaría por el de maestro mayor en 1786²⁶.

El manuscrito de 1604 contienen una portada que presenta un diseño impreso sobre plancha de cobre firmado

(“Petrus Angº. fto.”) por el grabador Pedro Ángel (ca. 1542-d. 1617), con el escudo del Cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas (Fig. 1), que ha utilizado para su impresión la misma plancha que la de las *Constituciones Synodales del Arçobispado de Toledo* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1601), recopiladas por el arzobispo toledano²⁷, y más tarde en versión reducida y sin tarja decorativa en la edición del *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum* (Madrid, Luis Sánchez, 1612) que publicó la Suprema Inquisición que presidía también el arzobispo²⁸.

Del “Libro de la fundacion” nos interesan primordialmente las páginas dedicadas a la descripción de la fábrica material de la iglesia catedral. Comienzan con el subtítulo “Planta de la S^{ta} Ygla. de Toledo” y un texto iniciado con las siguientes palabras (Fig. 5): “La sancta yglesia de Toledo, que como esta dicho su ultima fundación fue por el Rey don Fernando el sancto, siendo Arçob[isp]o don Rodrigo Ximenez de Rada. Fue su traça quasi milagrosa: porque en tiempo que era tan poco usada la Architectura con las continuas guerras se ordeno, y traço, y erigio con tanta magestad, y grandeça como si en estos tiempos se fabricara. Su modo de Architectura es gótica, que el vulgo llama moderna a diferençia de la Griega, y Latina que pone Vitrubio”.

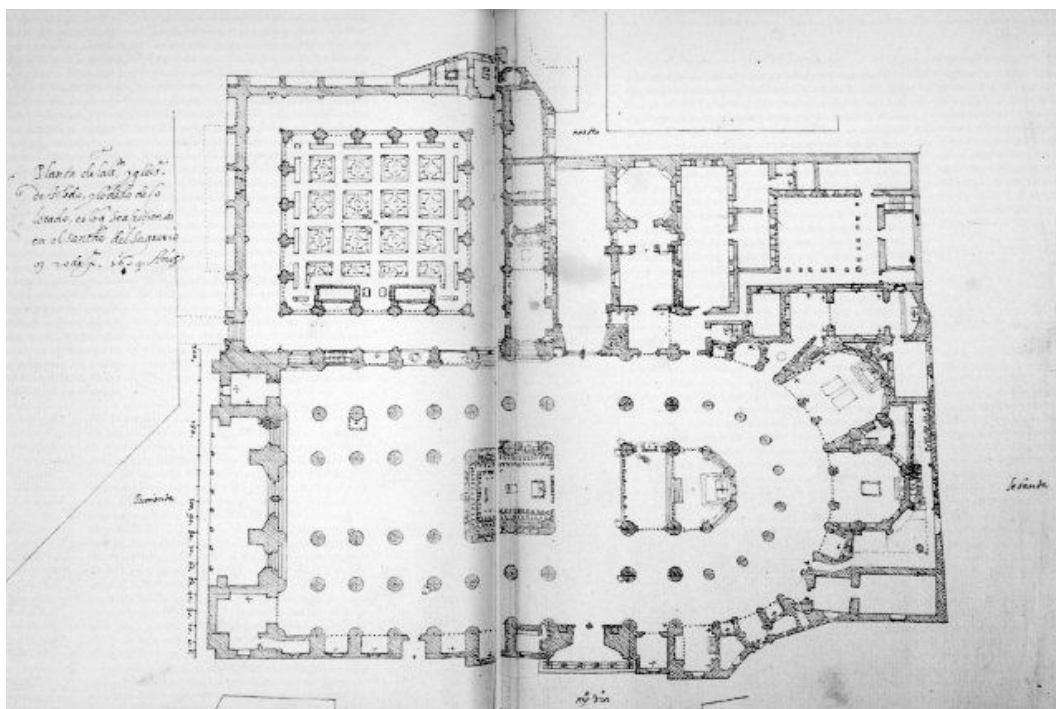


Fig. 4. Nicolás de Vergara el Mozo. *Planta de la catedral. Toledo, ACT.*

Por consiguiente este primer párrafo nos remite a la renovación del vocabulario español arquitectónico, pues nos encontraríamos con uno de los primeros ejemplos del uso de este término de *arquitectura gótica* de raigambre claramente vasariana²⁹, y al mismo tiempo con otra a una arquitectura greco-latina de ecos vitruvianos³⁰, y resonancias prematuramente dieciochescas.

Aunque no analicemos pormenorizadamente el texto de Bravo de Acuña, ya estos términos apartarían sus páginas de ser un mero plagio de la obra de Blas Ortiz, como a veces se ha insinuado.

Además, la descripción se sitúa cronológicamente en 1604 y, por lo tanto, incluye referencias importantes al diseño y a la construcción de una zona tan significativa para la fecha como el llamado Sagrario y vestuario. así por ejemplo, “Es el vestuario general de çien pies de largo, y de ancho en proporción subtripla³¹, y de alto sesquiáltera con muchos encasamentos y alhacenas para los ornamentos y joyas con un altar por cabecera”; se nos habla de un edificio, la sacristía, proyectado pero todavía no construido, no citándose tal vez por ello el retablo del Expolio del Greco que habría de coronar ese altar de la cabecera. De la misma forma no se nos precisan elementos –como las pinturas- del Ochavo que no se había evidentemente concluido, así como la disposición de algunas de las reliquias de sus siete encasamentos u hornacinas útiles.

Nos hablan además estos párrafos de la función claramente laudatoria del propio arzobispo Sandoval, a quien se dedicó esta descripción por parte de su autor.

Estas referencias proporcionales, por ejemplo, como las de las medidas de su arquitectura, nos hablan también de la más que probable colaboración en el texto del propio Nicolás de Vergara, como ya hemos visto avalado para estas fechas por la redacción de su descripción del Hospital Tavera. Su participación habría ido, en consecuencia, más allá de suministrarle la planta general de la catedral.

La planta general de 1604 de Nicolás de Vergara el Mozo

Por otra parte, es interesante señalar la interrelación del texto con el dibujo de la Planta de 1604 (Fig. 4)³² que se añadió al manuscrito y que su autor, el maestro mayor de la catedral, entre 1575 y 1582 y 1587 y 1606, Nicolás de Vergara el Mozo (ca. 1542-1606)³³, fechó el 20 de septiembre de 1604. A ella se refirió Bravo de Acuña nuevamente al final de su obra³⁴: “La planta de esta grandiosa fabrica va junto con la de la sancta yglesia señalada de colorada que por ella parece se consulto con el rey n[uest]ro s^{or} don Phelippe 2^o [al margen “D. Phelippe 2^o aprobo la traça desta obra”] de gloriosa memoria como conpatron y bien hechor de esta sancta yglesia, y principe de tan raro ingenio, y larga experiencia de reales y magnificas fabricas” (Fig. 6). Al margen del elogio a los conocimientos arquitectónicos de Felipe II, el pasaje nos remite a una posible función original de la planta de

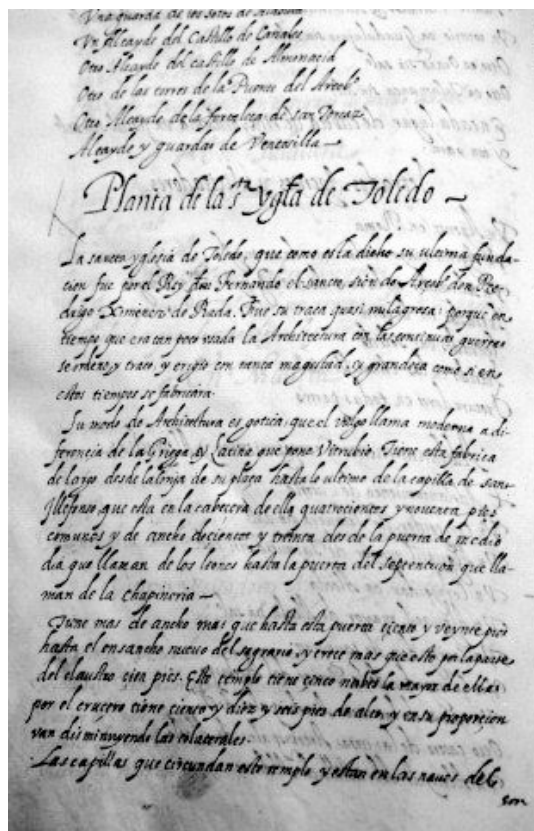


Fig. 5. Juan Bravo de Acuña. Libro de la fundacion..., Planta. Toledo, ACT.

Vergara, relacionada con la fábrica del llamado entonces ensancho del Sagrario catedralicio, esto es la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario juntamente a las de Santa Marina y las Reliquias u Ochavo, la antesacristía y sacristía y el denominado Cuarto del Tesorero.

Como es sabido, este encargo emanó en 1591 del Cardenal Gaspar de Quiroga y una planta de Vergara fue ya aprobada tanto por el prelado como por el rey en 1592, iniciándose la obra en 1594. No obstante, una nueva planta ligeramente más amplia se realizó en 1604, motivada por la decisión del nuevo arzobispo don Bernardo de Sandoval y Rojas de enterrarse junto a la Virgen y desplazar hacia el norte la capilla de las reliquias³⁵. Parecería que esta planta y este sector de este dibujo de 1604 habrían sido los definidores en todos sus detalles de este complejo. Sin embargo, a pesar de la importancia histórica de este documento, tal afirmación no puede hacerse. La comparación de lo dibujado en 1604 y lo construido finalmente, en la zona de la antesacristía (Figs. 7-8), demuestra a las claras lo contrario. Incluso la traza de Vergara de la sacristía que ha llegado hasta nosotros³⁶, excluía la representación de la antesacristía y la inserción de aquélla en el contexto global de una traza general. Tendría que esperarse hasta 1611 para

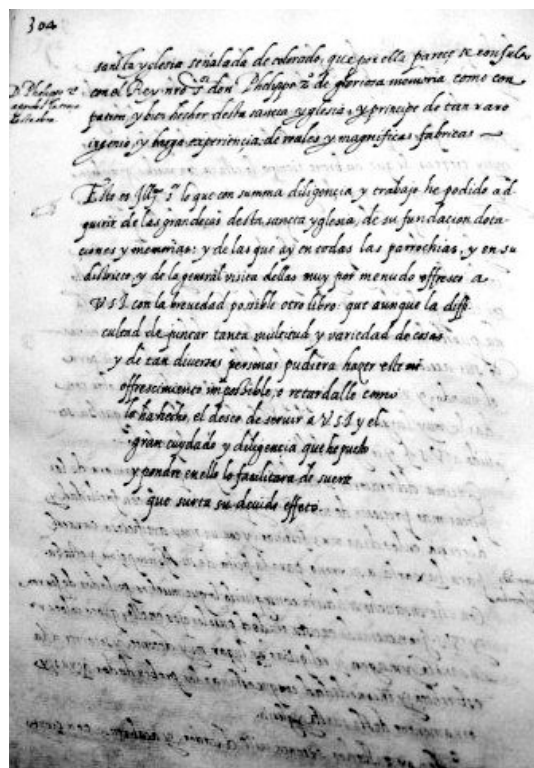


Fig. 6. Juan Bravo de Acuña. Libro de la fundacion..., Fin de la descripción. Toledo, ACT.

que Juan Bautista de Monegro interviniera en esta zona³⁷. En cambio, la planta parece representar ya la zona de la Capilla del Sagrario y su Ochavo de las reliquias, cuya colocación se explicita de forma clara, la disposición definitiva como sepulcro del cardenal, hecho al que se hace referencia.

Por otra parte, la planta de 1604 testimonia un nuevo interés por la intelección de la arquitectura por medio de su representación gráfica, deudor sin duda a la publicación de las Estampas del Escorial; pero además, la necesidad de disponer en las fábricas catedralicias de una planta universal o general de las mismas, como sugirió Juan de Herrera a la de Salamanca cuando visitó Nicolás de Vergara su iglesia nueva y Juan de Herrera emitió su informe sobre la prosecución de su fábrica en el bienio 1588-1589. La planta de Vergara en este sentido se integraba además en el contexto urbano de Toledo, definiendo las principales calles y plazas que constituían su propia periferia.

Coreografías ceremoniales en la catedral (1582-1601)

Se conocen imágenes de celebraciones de carácter político-religioso, desde los bautismos y juras de herederos³⁸, a los funerales regios en iglesias de la villa y corte de Madrid, o de autos de fe, celebrados en la Plaza

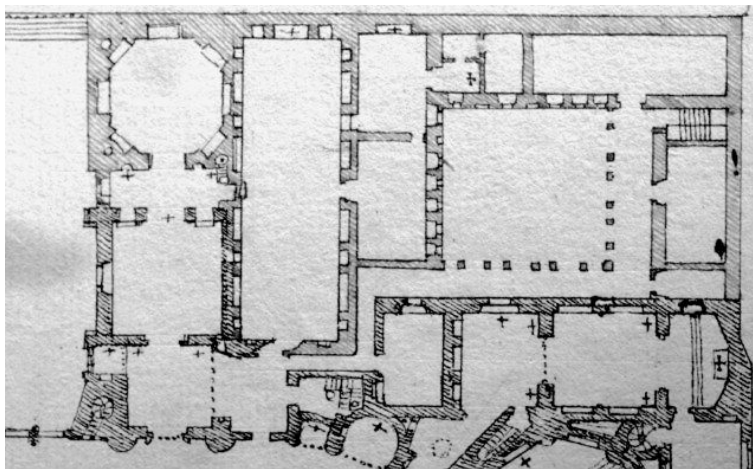


Fig. 7. Nicolás de Vergara el Mozo.
Detalle del Sagrario de la Planta de la
catedral. Toledo, ACT.

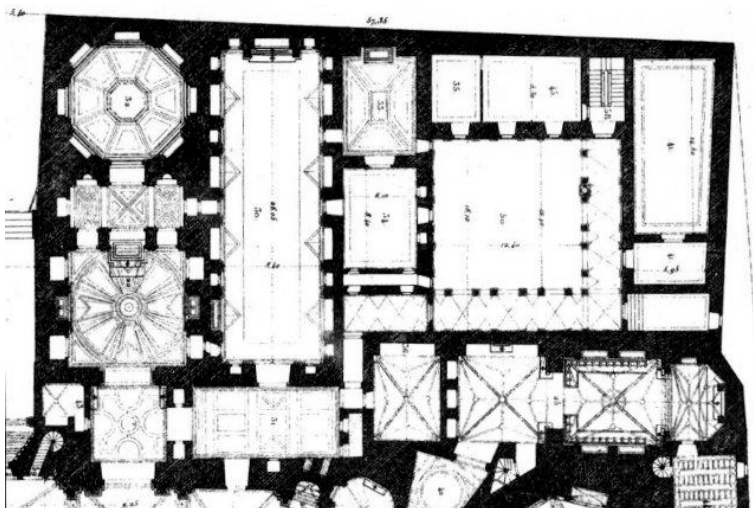


Fig. 8. José Amador de los Ríos.
Monumentos arquitectónicos de España.

Mayor, u otras fiestas palaciegas y públicas³⁹, como algunos de los juegos de cañas; son menos frecuentes, aunque también de este ámbito regio, planos de los movimientos de algunos colectivos, como la Guarda de Corps en las celebraciones religiosas de iglesias madrileñas como las de Santiago, la Merced y la Victoria⁴⁰.

Los testimonios procedentes de otros contextos como los catedralicios, son mucho menos frecuentes, en la mayoría de los casos descripciones de carácter literario⁴¹, más que representaciones gráficas, y de ahí el valor de estos cinco dibujos toledanos, obra en todos los casos –gracias a la elocuencia de sus grafías– también de Nicolás de Vergara el Mozo. Su función era tanto la de ser recordatorio de una celebración pasada –tanto estrictamente religiosa como también política al estar presentes los monarcas– como la de constituir un modelo para las futuras celebraciones de eventos litúrgicos similares.

El primer dibujo, desde un punto de vista cronológico, constituye una representación de la misa inaugural

del concilio provincial toledano de 1582-1583⁴², promovido por el Cardenal Gaspar de Quiroga (1577-1594), y que tuvo lugar el 8 de septiembre, día de su inicio y de la primera sesión solemne; ese día se celebró lógicamente una misa en la capilla mayor de la catedral. Lleva esta planta la siguiente inscripción (Fig. 9):

“Planta de como se estubo en la misa p. que se celebró en el Altar mayor de la ^{sta} ygles^a de T^o para el Conçilio que se celebró en 8 de sep^e 1582. A. Altar mayor b. asiento con dosel del Car^l que celebró la misa c. asiento del Car^l para el ser^o [servicio] 1. 2. Arcediano y maestrescuela asistentes del Car^l 3. Capiscol con el baculo d. embajador⁴³ eee. Los obispos⁴⁴ lll. sus capellanes i. su credencia f. las dignidades mmm. sus capellanes g. la Credencia del Car^l h. El aparador nnnnn. Capellanes y jentileshombre del Car^l oooo. blandones q. Insista/tor [?] tst. Toledo v. asiento de los abades y procuradores de las yglesias x. pulpito p^a el serm y. asientos de particulares z. la entrada al Choro”.

La imagen muestra la planta de la capilla mayor catedralicia y el espacio del tramo central del crucero, cerrado en la parte inferior por los dos grandes pilares que flanqueaban la entrada del coro de los canónigos, aunque la entrada a la capilla se identifique con “la entrada al Choro” a causa de la polisemia de este término; en su reverso aparece representada la planta en el día 7 de enero de 1601, que comentaremos más adelante.

Los siguientes tres dibujos corresponden a ceremonias reales que tuvieron lugar en 1600. Felipe III y Margarita de Austria entraron en Toledo el jueves 2 de marzo de 1600, tres días antes del Auto de fe celebrado el 5, tres días después⁴⁵; ese mismo día los reyes visitaron la catedral; sin embargo, en el reverso de esta planta, que nos muestra la zona de entrada de la catedral y los diferentes lugares donde una serie de ritos tuvieron lugar en su puerta principal o del Perdón, aparece la capilla mayor el día de la Pascua Florida de este mismo año a la que también asistieron los reyes; en consecuencia, también podría tratarse del testimonio de los ritos celebrados a la entrada de la catedral el 2 de abril. El dibujo incorpora la siguiente leyenda explicativa (Fig. 10):

“De la forma q[ue] estaba la puerta del Perdón quando entraron los Reyes 1600. † Altar arrimado al pilar de la puerta del perdon donde estuvo el lignum crucis para que los Reyes le –[tachado] besaren- adorasen AA. puerta del perdón B. sitial C. almohadas donde se hincaron los Reyes de rodillas D. grada donde se apearon los Reyes. Colgose y adornose de brocado el pilar de la Puerta del Perdon y lados della / colateral / nave mayor de la ^{sta} ygles^a de Toledo / colateral / Lonja Ante la puerta del perdon / Plaça y calle reales”.

El tercer dibujo representa, sobre la misma imagen de los principales elementos arquitectónicos, la capilla mayor durante el Domingo de Ramos, fechado el 26 de marzo, de 1600, con la inscripción siguiente (Fig. 11):

“Domingo de Ramos Año de 1600 celebroy pontifical El Car^l Sandoval Arçobispo de T^{do}, y los Reyes don Felipe 2º y la Reyna se hallaron presentes y predico el El Car^l vestido de pontifical y esta es la planta como estaba la Capilla mayor A. Altar mayor b. pavimento de la mesa del Altar mayor c. silla y asiento del perlado con sus asistentes e. dignidades asiento d. la cama donde estubieron los Reyes con sillas y sitial f. credençia g. p... cubrio de nuebo para que El Car^l fuese a predicar a un tablado q[ue] se hiço como aqui esta señalado h. pulpito donde El Car^l el rostro derecho a los Reyes tubo silla y asistentes i. pavimento de la Capilla mayor p. vanco de los grandes m. pavimento entre los dos coros n. coro de los canonigos o. Altar de prima”.

Como es natural respecto a la planta del concilio de 1582, la disposición del pavimento y del tablado de la capilla mayor se ha transformado por medio de tarimas que cubren las gradas superiores, bancos y asientos, y

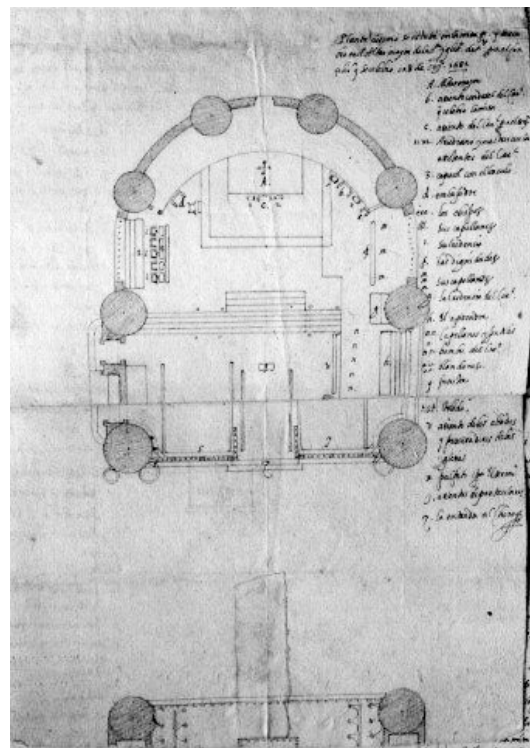


Fig. 9. Nicolás de Vérgara el Mozo. Planta de la capilla mayor en 1582. Toledo, ACT.

“camas” donde colocar sillas y sitiales para los reyes y el cardenal oficiante, don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dada la importancia de la predicación, una tarima especial se había colocado por fuera del lado derecho de la capilla mayor, que se podía alcanzar desde la nave lateral de la Epístola por medio de unos escalones; el cardenal podía así pues situarse por delante del púlpito quinentista de la capilla mayor, quedando más cerca y frente a la “cama” que ocupaban los reyes, “el rostro derecho a los Reyes”. Este dibujo nos permite “asistir” a la coreografía del acto, con el oficiante desplazándose desde su asiento situado a la derecha del altar mayor, hasta el altar y luego a su segundo asiento, situado ahora en la tarima de predicación.

El domingo siguiente, el 2 de abril de 1600, Domingo de Pascua de Resurrección, volvieron a reunirse los mismos protagonistas con una novedad, la presencia del Cardenal, desde 1596, don Fernando Niño de Guevara (1541-1609), por entonces arzobispo titular de Filippi e Inquisidor general, el prelado encargado de imponer el capelo cardenalicio al arzobispo de Toledo don Bernardo, creado cardenal de Santa Anastasia el 3 de agosto del año anterior. A la misa pascual se unía la celebración de la imposición del capelo, y el Cardenal Niño se convirtió en centro de la liturgia. Se mantuvo la disposición de la capilla mayor, aunque se había retirado el

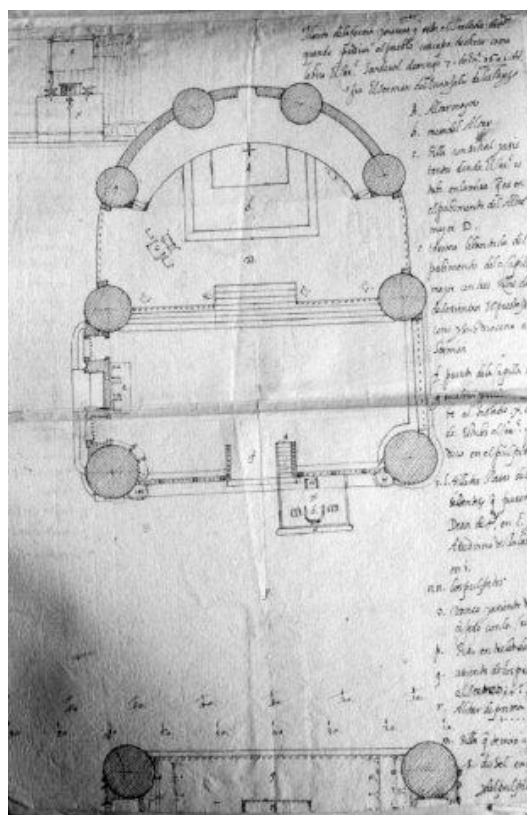
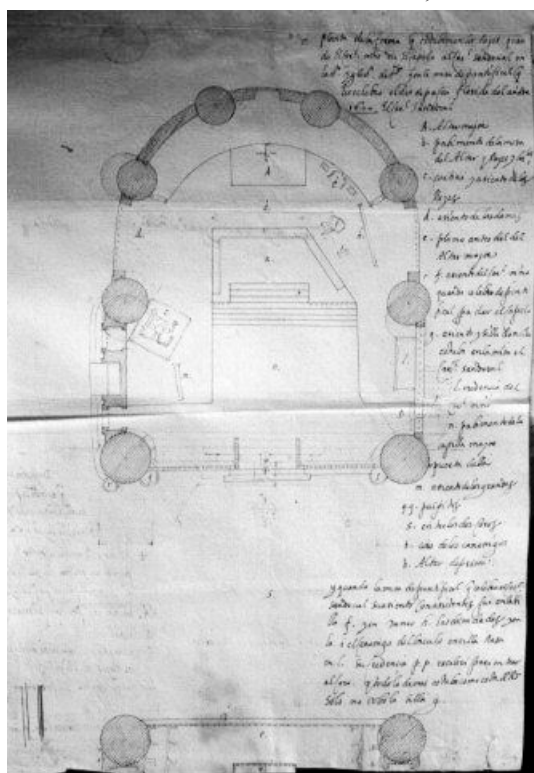
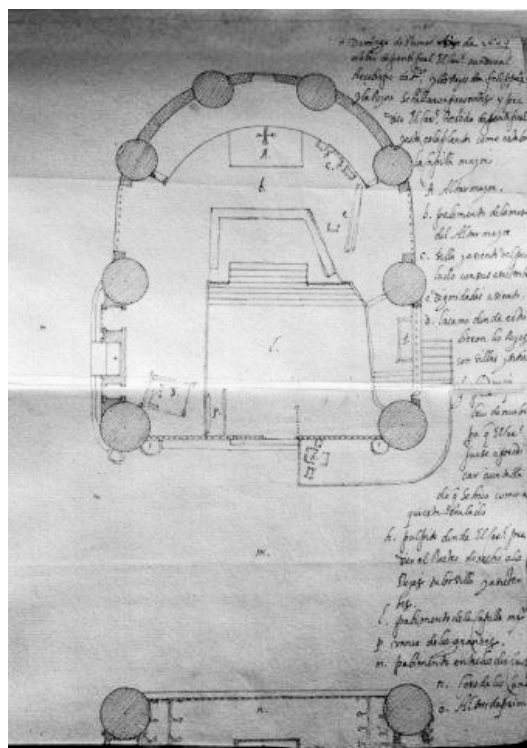
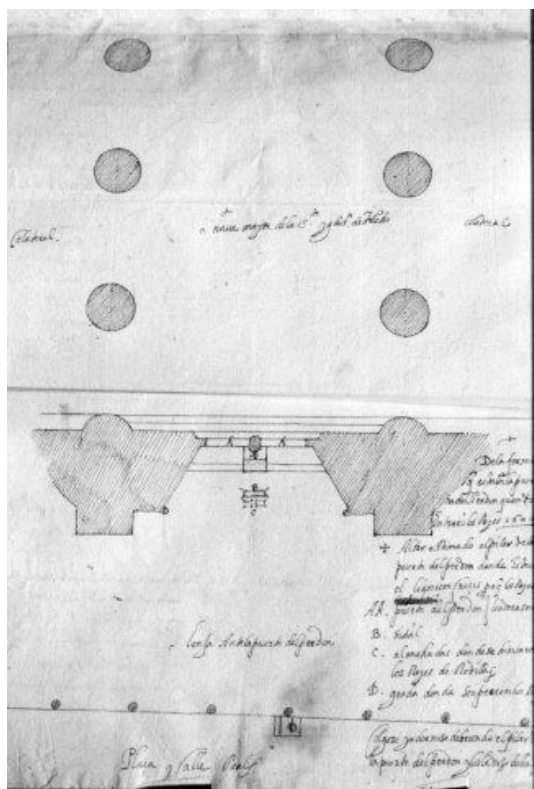
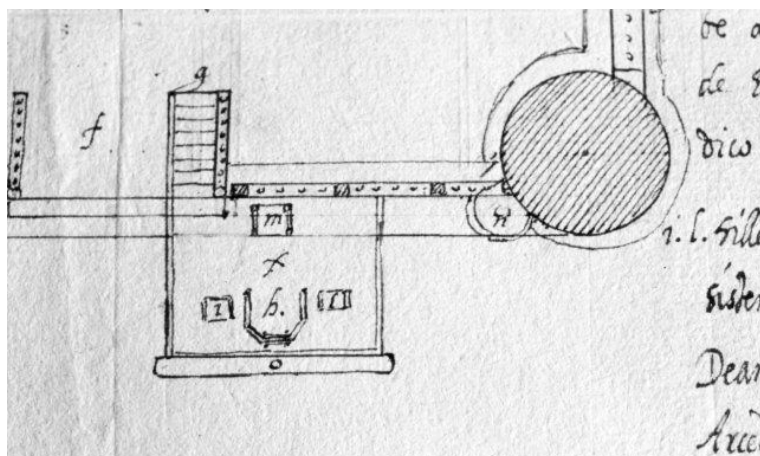


Fig. 12. Nicolás de Vêrgara el Mozo. Planta de la capilla mayor el Domingo de Pascua Florida de 1600. Toledo, ACT.

Fig. 13. Nicolás de Vêrgara el Mozo. Planta de la capilla mayor en 1601. Toledo, ACT.

Fig. 14. Nicolás de Vergara el Mozo.
Planta de la capilla mayor en 1601,
detalle de la planta del púlpito.
Toledo, ACT.



tablado de predicación; el Cardenal Niño ocupó el sitial junto al altar mayor, mirando hacia la “cama” real, más próxima y más amplia, rodeada por la cortina protocolaria y flanqueada por los bancos de damas y grandes, mientras que el sitial del Cardenal Sandoval miraba al de don Fernando. Así quedaba explicado por la leyenda del dibujo (Fig. 12):

“Planta de la forma q[ue] estubieron los Reyes quando El Car^l Niño dio El Capelo al El Car^l Sandoval en la s^{ta} ygles^a de T^{do} y en la misa de pontifical q[ue] se celebró el día de Pascua florida del año de 1600 El Car^l Sandoval

A. Altar mayor b. pabimento de la mesa del Altar mayor y Reyes y Car^{les} c. cortina y asiento de los Reyes d. asiento de damas e. plano antes del Altar mayor f. asiento del Car^l Niño quando celebró de pontifical para dar el Capelo g. asiento y silla donde estubo en la misas el Car^l Sandoval l. credencia del Car^l Niño n. pabimento de la capilla mayor o. puerta della m. asiento de los grandes q. q. pulpitos s. entre los dos coros t. coro de los canonicos v. Altar de prima // y quando la misa de pontifical q[ue] celebró el Car^l Sandoval su asiento con asistentes fue en la silla f. y en vanco h. las dinidades y en la i. el canonigo del baculo en silla rasa en l. su credencia p. p. escalera para entrar al coro y todo lo demas estubo como esta d[ic]ho solo no ubo la silla”.

Este último párrafo parece devolvernos a las prácticas celebrativas más habituales durante este periodo de tiempo; el Cardenal Sandoval, en caso de que fuera él mismo el celebrante de pontifical, regresaba a su sitial a la derecha del altar mayor, acompañado por otras dignidades catedrales y el “canónigo del báculo”, con derecho a silla rasa, quien lo sostendría mientras don Bernardo oficiaba.

El quinto dibujo vuelve a mostrar la capilla mayor, con una disposición próxima a la del concilio de 1582, pues la compartimentación del pavimento ha desaparecido con la ausencia de los reyes. La inscripción nos devuelve a situaciones —la predicación del arzobispo de Toledo “al pue-

blo” con capa de coro, como había tenido lugar el domingo 7 de enero de 1601, con un sermón sobre el “evangelio de los Reyes” (San Mateo, 2, 1-12), por ser el domingo posterior a la Pascua de la Epifanía. Todo ello quedaba explicitado por la leyenda del dibujo (Fig. 13):

“Planta de la forma y manera que esta el Perlado de T^{do} quando predica al pueblo con capa de choro como lo hizo el Car^l Sandoval domingo 7 de En^o 1601 An[no]s fue el sermon del Evangelio de los Reyes A. Altar mayor b. mesa del Altar c. Silla con sitial y asistentes donde el Car^l estubo en la misa q[ue] es el pabimento del Altar mayor D. e. tarima leantada del pabimento de la Capilla mayor con tres sillas donde se sientan el preste y diacno y subdiacono al sermon f. puerta de la Capilla m^r g. escalera por... sube al tablado x. donde estubo el Car^l y predico en el pulpito h. i. l. silletas rasas de los asistentes que fueron el Dean de T^{do} en l. y el Arcediano de Talavera en i. n. n. los pulpitos o. vanco y asiento del crucifero con la cruz p. sitio entre los dos coros q. asiento de los prelados al sermon r. Altar de prima m. silla q[ue] tenían al... s. dosel de oro... y pulpito”.

El cardenal, vuelto hacia el altar, ocupa ahora un lugar a la izquierda del mismo, dando la espalda a una tarima nueva, levantada contra el monumento funerario del Cardenal don Pedro González de Mendoza, donde se sentarían el “preste, diácono y subdiácono”. No obstante, un segundo espacio cardenalicio se situaba por fuera de la reja de la capilla mayor, en una tarima elevada y que entraba en el ámbito del crucero, y a la que se alcanzaba por medio de una estrecha escalera desde el pavimento principal. Allí se había instalado un púlpito especial para la predicación flanqueado por dos sillas rasas que ocuparían el deán de la catedral y el arcipreste de Talavera de la Reina, y una nueva silla (m) para el cardenal. Para mayor claridad, Nicolás de Vergara añadió en el ángulo superior izquierdo del folio de papel un dibujo del alzado de esta tarima (Figs. 14-15); nos permite constatar la altura de la tarima y el aspecto lujoso del nuevo púlpito, cubierto con

un dosel de oro (s) y flanqueado a los extremos por los fantásticos púlpitos bronceos (n) del maestro rejero catedralicio Francisco de Villalpando, contra un fondo de líneas verticales de la reja mayor del mismo artífice. A pesar del carácter lineal del diseño, este alzado nos permite en cierto sentido imaginar mejor la escena ritual de la predicación arzobispal, aunque no estuviera revestido de pontifical, como en las grandes ocasiones ceremoniales, sino solo cubierto con capa de coro.

Apéndice

“Libro de la fundación de la sancta yglesia de Toledo, sus grandezas, primaçia, dotaçiones y memorias.

Joan Bravo de Acuña, canónigo de la dicha santa yglesia y su visitador general. Año de 1604”⁴⁶.

“Planta de la S^{ta} Ygla. de Toledo

La sancta yglesia de Toledo, que como está dicho su última fundación fue por el Rey don Fernando el sancto, siendo Arçob[isp]o don Rodrigo Ximenez de Rada. Fue su traça quasi milagrosa: porque en tiempo que era tan poco usada la Architectura con las continuas guerras se ordenó, y traçó, y erigió con tanta magestad, y grandeça como si en estos tiempos se fabricara.

Su modo de Architectura es gótica, que el vulgo llama moderna a diferençia de la Griega, y Latina que pone Vitrubio. Tiene esta fábrica de largo desde la lonja de su plaça hasta lo último de la capilla de sant Illefonso, que está en la cabeçera de ella quatroçientos y noventa pies comunes y de ancho doçientos y treinta desde la puerta de mediodía que llaman de los leones hasta la puerta de septentrión que llaman de la chapinería.

Tiene más de ancho que hasta esta puerta çiento y veynte pies hasta el ensancho nuevo del sagrario, y creçe más que esto en la parte del claustro çien pies. Este templo tiene çinco naves la mayor de ellas por el cruçero tiene çiento y diez y seis pies de alto y en su proporçión van disminuyendo las colaterales.

Las capillas que circundan este templo y están en las naves del son / treinta y una en el claustro. El claustro tiene quatro naves que la çercan en figura quadrada que de un extremo a otro tiene doçientos pies.

Tienen las naves de ancho veynte y çinco, y el jardín tiene con los pilares, que le çercan çiento y çinquenta pies.

El choro del altar mayor empieça en forma quadrada, y feneçe en circular, tiene de largo setenta pies, y de ancho quarenta.

El choro de los prebendados, que corresponde al mayor tiene de largo setenta y dos pies, y de ancho quarenta. Está adornado de altar, sillas, façistoles y rejas, y el mayor de rejas y púlpitos con la mayor riqueza y ornato, y grandeça que ay fábrica en Europa.

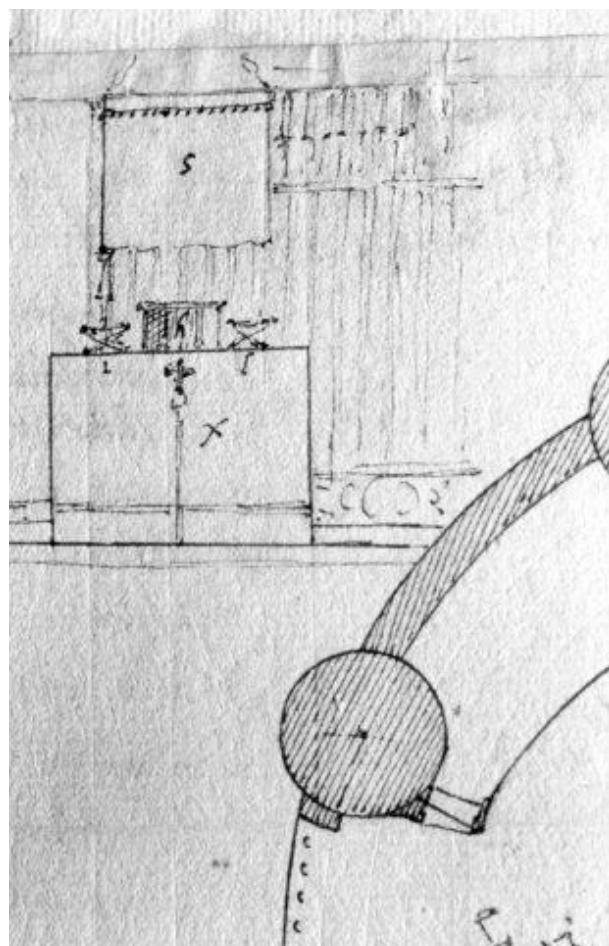


Fig. 15. Nicolás de Vérgara el Mozo. Planta de la capilla mayor en 1601, detalle del alzado del púlpito. Toledo, ACT.

Está fundada con ochenta y quatro pilares, y adornada con setecientos y çinquenta vidrieras pintadas de historias del testamento viejo y nuevo con mucha hermosura y perfección: de donde resulta con su templança de luz ser devotíssimo qualquier lugar deste templo.

Tiene este sancto templo ocho puertas: las dos al mediodía, que la una llaman de los leones, que antiguamente se llamaba del Alegría, otra que llaman de los carretones, que antiguamente llamavan de la Oliva.

Las otras tres puertas que están al septentrión, las dos de ellas se llaman del claustro, porque se entra por ellas a él: la otra de la chapinería, y antiguamente de las ollas a los lados de la qual ay dos puertas. En la una se guardan los ornamentos de la capilla de don Pedro Gonçalez, por la otra se sube a los dos relojes.

Las tres del poniente están a su plaça, que esta al Poniente: la Prínçipal de en medio llaman del Perdón, por el sitio por donde ay tradiçión haver entrado no solo el glorioso sant Illefonso, pero también / nra.

señora la noche que le enriqueció con aquella divina vestidura: la qual puerta antiguamente era muy frecuentada por las indulgencias que están concedidas a los que por ella entran y salen, aunque por la reverencia, que se le deve, no se abre si no es en las festividades muy solemnes.

La otra se llama de los escrivanos, y la última de la torre por estar cerca de ella.

En los extremos de este grandioso edificio, que mira a Occidente se levantan dos torres: la una en la Capilla Moçárabe: cuyo edificio se comenzó con intención de hacer otra yguale a la de las campanas, y es tradición que se cayó parte de ella, y hizo mucho daño, en las casas del Deán, y aunque es de la mesma anchura por haverse comenzado con paredes menos gruesas de lo necesario, la obra que había de ser tan alta no se pudo continuar, hasta los corredores es de piedra varroqueña, y de allí arriba de piedra blanca, muy llena de chapiteles que hacen muy hermosa vista.

La otra que está en el otro lado está fundada sobre la capilla que llaman de los Canónigos: cuya anchura es de quarenta pies, teniendo los veynte de hueco. Esta torre se puede estimar por una de las maravillas del mundo, y de obra más excelente por la gran dificultad que tiene en género de buena arquitectura, fundalla tan fuerte y esbelta junto con ser tan hermosa, y fabricada con tantas galanterías, que el tenerlas parece que enflaquece la fortaleza. Es altísima y tanto que se sube a ella por doscientos y ochenta y quatro escalones. Hermoseanla mucho la diversidad de piedras negras, azules, y blancas en que están las armas de los Arçobispos en cuyo tiempo se fabricó. Las muchas torreçillas y estatuas, su chapitel ochabado leantado sobre ocho / pilares con tres coronas, en las quales acostumbrava la sancta yglesia poner luminarias en las noches que hace alegrías, y no menos la grandeza de la cruz con que se remata que es tan grande y de las bolas sobre que está fundada que con ser tan alta la torre se divisa muy bien desde abajo.

Es fortísima y inexpugnable, como se ha experimentado en muchas ocasiones, que ha havido en esta ciudad: porque fuera de ser una piedra barroqueña, que es muy estimada por su firmeza y estabilidad, y porque los incendios no la calçinan ni cascan, tan dura, y la subida tan estrecha. Tiene algibe y granero en que se pueden guardar bastimentos para mucho tiempo que es lo mas importante para conservar las fuerças. Tiene en si muchos aposentos ansi para cárcel como para el alcaide pues las cárçeres son dos, y la una tan fuerte, que la llaman cámara fuerte. Tiene dos puertas entre otras: por la una dellas se va a la torre de la capilla Moçárabe, por la otra a las bóbedas y edificios que están sobre toda la máchina de la sancta yglesia, que es un gran laberinto donde muchos se pierden sin acertar a salir.

Sus campanas son tan sonoras, y tocan con tanta autoridad, y armonía que hacen una música muy conçertada y deleytosa. El Arçobispo don Bernardo fue el primero que puso las campanas, y el obispo de Nola Paulino contemporáneo de sant Augustín el primer inventor de ellas.

Son en numero doce con el cymbanillo por el orden que se sigue. La campana primera que se llama vulgarmente la Calderona, y cae sobre las claustros tiene un rótulo en la copa de arriba que dice Esta campana se fiço año de mill e quatroçientos e setenta e nueve años. Ay más adelante tres letras *g i a*, dice García de Córdoba me fiço.

El rótulo del medio dice, xps vincit, xps regnat, xps imperat / nichos/riebs y está en el otro pedaço de la torre más alto, tiene una cruz escrito en ella Jesús, ave Maria, ave Maria, ave Maria dos escudos pequeños de figuras a los lados. De la otra parte tiene tres escudos de armas. El rótulo dice, tibi Dei para tuus devotus 10 Mar. Siliceus Cardinalis Toletanus su' mas impedit gratias anno domini millesº quingentesº quinquagesº sexto, regnante D. Philippo Caroli quinti imperatoris filio.

La otra campana que se llama Fonseca, y está sobre esta décima tiene una cruz con dos escudos pequeños de figuras a los lados. El rótulo de la copa alta dice xps vincit, xps regnat, xps imperat, xps ab omni malo nos defendat, o mater Dei, memento mei. El rótulo de abajo dice mandó hacer esta campana don Fernán de Fonseca canónigo y obrero por el illustrísimo señor Cardenal de España Arçobispo de Toledo en el año de mill y quinientos y catorçe años. Tiene de la otra parte de la cruz tres escudos de armas.

La duodécima campana que es el cimbalillo, que se llama el Ángel no tiene armas ningunas, ni más que un rótulo en la copa de arriba que dice vox mea clamat, et voco, vos ergo canonice veniet.

Lo que de nuevo se acreçienta en el Sagrario es el santuario, y su oratorio de quarenta pies en figura ochavada adornado de marmoles, jaspes y bronce dorado, y con pinturas de triumphos de los sanctos cuyas reliquias se colocan en este santuario en esta manera. En el encasamento y ochavo de la cabeçera y primero la custodia de plata y oro, la más rara y grande joya que ay hecha en el mundo de estos metales, labrada en tiempos del cardenal don / fr. Francisco Ximenez y renovada en el de su Alº del sermo Archiduque Alberto con lignum crucis, y espinas de la corona de nro. Redemptor, en el 2º cuerpo de sant Eugenio, en el 3º el cuerpo de sancta Leocadia patronos de esta sancta yglesia, en el quarto reliquias de los Apóstoles, y en el 5º de los martyres, en el 6º de los confesores, en el septº de las vírgines. El octavo es la entrada del santuario todo con tanta armonía y correspondencia de arquitectura que acabado se tendrá por pieça singular en la Christiandad.

Es el vestuario general de çien pies de largo, y de ancho en proporçion subtripla, y de alto sesquialtera con muchos encasamentos y alhaçenas para los ornamentos y joyas con un altar por cabeçera.

Ay un vestuario particular para los Prebendados de largo de treinta pies, y de ancho de 22, y un oratorio y pieça del thesoro de 14 pies en quadrado, y otra pieça para guarda de las joyas mas ricas de plata y oro, piedras y pedrería de veynte y dos pies de largo y diez y seis de ancho. Más dos grandes salas de 70 pies de largo, y 22 de ancho cada una para guarda de los ornamentos de brocado, y sedas y ençima de la una aposento para el thesoro.

Más dos pórticos de a setenta pies de largo, y de ancho 12 cada uno con un patio de cinquenta pies en quadro para serviçio y uso de lo dicho con bóbedas en todas estas pieças para las tapiçerías, y otras comodidades. Es todo fábrica de cantería lo que se parece, de suerte que tiene la fábrica del nuebo Sagrario que se ha acreçentado al antiguo doçientos pies de largo y ochenta de ancho.

El oratorio está entre el santuario, y la capilla del Sagrario que se le dedica de nuebo a la sancta ymagen, y la ha eligido V.S.I. [el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas] para su entierro, y no tengo por menor milagro de los que nro. señor ha hecho / por interçesión de su gloriosa madre esta sancta resolución que V.S.I. ha tomado vençiendo tantas dificultades, y dexando tan reales, y grandiosos entierros, pues obra que iba tan a lo largo y con tan pocas esperanças de vella los vivos acabada las tenemos muy çiertas de que en breve tiempo lo estará con mucha grandeça y muy raro ornato, pues del generoso ánimo de V.S.I. no se espera menos, ni se puede dese- ar más para conclusión de ella que haver caydo en tales manos que tan liberales son para haçer bien, y tan inclinadaS a magnificos y sumptuosos edifiçios, y aunque todo esto con el tiempo ha de servir al mundo de admiración, mucha mas la ha puesto la memoria viva,

que V.S.I. tiene de la muerte encaminando sus acciones con tanto recuerdo de ella, que viniendo muere para el mundo, y vive para Dios que pagara a V.S.I. esta sancta obra con darle muy larga vida, y al cabildo el animo liberal con que ha servido a V.S.I. con guardalle muchos años tal prelado.

Ençima del oratorio se ha de haçer una pieça para recámara de las pieças más preçiosas de nra. señora, y para adornarla con façilidad y deçençia en los dias más festivos, y con un artifiçioso caracol para baxarla a su trono para la fiesta de su Assumpçion y octaba. Con este ensancho se havrá conseguido lo que muchos perlados desearon y V.S.I. en entrando en esta ciudad puso los ojos en ello, que es colocar la sancta ymagen, y reliquias en lugar muy deçente, y socorrer la estrecheça y incomodidad con que estavan los prebendados, joyas, y ornamentos desta santa yglesia.

Están oy gastados setenta mill ducados, y acabaráse con çiento y cinquenta mill.

La planta de esta grandiosa fábrica va junto con la de la / sancta yglesia señalada de colorado, que por ella parece se consultó con el Rey nro s^{or} don Phelippe 2^o de gloriosa memoria como con patron, y bienhechor desta sancta yglesia, y prinçipe de tan raro ingenio, y larga experiençia de reales y magníficas fábricas.

Esto es Ill^{mo} S^{or} lo que summa diligençia y trabajo he podido adquerir de las grandeças desta sancta yglesia, de su fundación datación y memorias: y de las que ay en todas las parrochias, y en su distrito, y de la general visita dellas muy por menudo offresco a V.S.I. con la brevedad possible otro libro: que aunque la dificultad de juntar tanta multitud y variedad de cosas y de tan diversas personas pudiera hazer este mi offrescimiento imposible, oré tardallo como lo ha hecho, el deseo de servir a V.S.I. y el gran cuydado y diligençia que he puesto y pondré en ello lo facilitará de suerte que surta su devido effeto”.

NOTAS

¹ Proyecto de investigación HAR2008-04324/ARTE del MICINN (2009-2011).

² Fernando MARÍAS, “Memoria, correspondencia e integración de las artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI-XVIII)”, en *Correspondencia e integración de las artes. 14^o CEHA. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003, I, pp. 61-84; y “Geografías de la arquitectura del Renacimiento”, en *La arquitectura de la Corona de Aragón entre el gótico y el renacimiento (1450-1550). Rasgos de unidad y diversidad*, en *Artigrama*, 23, 2008, pp. 21-37.

³ José Antonio GARCÍA LUJÁN, “Historiografía de la Iglesia de Toledo en los siglos XVI a XIX”, en *Estudios en memoria del Profesor D. Salvador de Moxó*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982, pp. 367-378; Fernando MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* [1978], IPIET-CSIC, Toledo-Madrid, 1983-1986, I, pp. 98-105.

⁴ En el siglo XVII y XVIII, Tomás Tamayo de Vargas y Andrés Burriel pensaban que se trataba de una obra del canónigo y humanista Juan de Vergara (1492-1557), redactada antes de 1551. Existe edición facsímil publicada por el IPIET, Toledo, 1973. Se supone, a partir de informaciones de Esteban de Garibay y Zamalloa, que Alcocer fue contador de don Íñigo López de Mendoza, IV Duque del Infantado (1493-1566).

⁵ Sobre la *Summa descriptio templi toletani* (Toledo, 1549) de Blas Ortiz, véase ahora Ramón GONZÁLEZ RUIZ y Felipe PEREDA ESPESO, *La catedral de Toledo 1549. Según el Doctor Blas Ortiz Descripción gráfica y elegantísima de la S. I. de Toledo*, Antonio Pareja Editor, Toledo, 1999. A esta misma obra se remitía en su somera descripción catedralicia de 1575, Luis HURTADO DE TOLEDO, en Carmelo VIÑAS, y Ramón PAZ, *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Reino de Toledo*, CSIC, Madrid, 1951-1963, III, pp. 510 y 528-529.

- ⁶ Fue hijo del médico Gonzalo de Pisa y de su mujer Elvira de la Palma, de familia conversa. Pisa fue también doctor, pero ahora en derecho pontificio (cánones), y catedrático de Sagrada Escritura y capellán de la Universidad de Santa Catalina; pero antes debió de pasar muchos años como cura en la villa de Yuncos, antes de ser presbítero y capellán catedralicio como mayor de la Capilla Mozárabe, beneficiado de la parroquia de los toledanos mozárabes de San Lucas, párroco de Santa Justa y Rufina, consultor del Santo Oficio de la Santa Inquisición y terciario franciscano. Éstos serían los elementos básicos de su filiación y sus intereses, al lado de sus propias obras, aunque quizá haya sido más conocido como crítico de Santa Teresa de Jesús y de algunas de las afirmaciones y descripciones visionarias de sus escritos, al intentar reeditarse en 1598; como es bien sabido, Pisa se opuso -dentro del proceso a sus textos y calificándola de “mujer de pocas letras”- a una edición de los de Teresa de Jesús, y propuso que la Inquisición denegara el permiso por sus errores y su doctrina, que podían conducir a los ignorantes hacia la herejía de los alumbrados, y a que la “gente que trata de espíritu procure indiscretamente revelaciones, visiones y milagros, sin necesidad”; recomendó, no obstante, que solo se publicaran unos “pocos pliegos de papel de algunas cosas espirituales llanas y bien seguras”.
- No deberíamos pensar en Pisa, sin embargo, como un retrógrado empedernido, un sacerdote trentino de faz adusta y gesto autoritario en su consulta de los “Cánones” -como nos lo retratará el candiota- y enemigo de las “mujeres sin letras”; Pisa fue también un “activista social”, al decir de Francisco J. Aranda, sostén e impulsor del beaterio de San Pedro -que se transformaría a la postre en convento de benitas de la Purísima Concepción de Nuestra Señora- con su fundación de capellanías, y del llamado beaterio del Padre Pisa, las Hermanas del Arrecogimiento de Santa Isabel de Hungría.
- Amigo también de Alonso de Villegas, Andrés Núñez de Madrid o Luis Hurtado de Toledo (ca. 1510-1598), Pisa se aplicó a los estudios históricos, desde los anticuarios como el canónigo Juan Bautista Pérez Rubert, o Juan Bravo de Acuña, cuyo “Libro de la fundación de la sancta yglesia de Toledo, sus grandeças, primaçia, dotaciones y memorias” (1604) se ocupó fundamentalmente de la fábrica material de la catedral primada, a los de la historia episcopal y eclesiástica a la manera de Baltasar Porreño o el jesuita Jerónimo Román de la Higuera.
- ⁷ Francisco J. ARANDA ed., Francisco DE PISA, *Segunda parte de la Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo, y Historia de sus antigüedades y grandeza...*, Antonio Pareja, Toledo (en prensa).
- ⁸ Fernando MARÍAS, “Francisco de Pisa y Francisco J. Aranda: lienzos panorámicos, libros paralelos”, Prólogo a Francisco J. Aranda ed. (en prensa).
- ⁹ Queremos expresar nuestro agradecimiento a los Dres. Felipe Pereda -quien me señaló en 2005 su reaparición- y Ángel Fernández-Collado. Es posible que se hubiera traspapelado tras la reincorporación de algunos documentos que, durante la Guerra Civil, habían pasado sucesivamente de Toledo a Ciudad Real y al Colegio del Patriarca de Valencia. Aquí se inventariaba en 1937, con el nº 38, en Felipe Mateu y Llopis, “El ilustre toledano Don Francisco de Borja San Román y Fernández en Valencia (1937-1939)”, *Toletum*, 4, 1969, pp. 189-212.
- ¹⁰ Citada por F. PEREDA ESPESO, 1999, p. 92.
- ¹¹ Citado por Susana VILLALUENGA DE GRACIA, “La aparición de la partida doble en la Iglesia: el diario y los mayores de la Catedral de Toledo, 1533-1539”, *De Computis. Revista Española de Historia de la Contabilidad*, 3, 2005, pp. 147-216, quien señalaba una referencia que aparecía en la obra catalográfica del propio Juan Bravo de Acuña, “Index Librorum Bibliothecae Sanctae Ecclesiae Toletanae”, como *Libro de la Fundación de la Sancta Iglesia de Toledo, sus grandeças, primaçia, dotaciones y memorias* (Toledo, 1605, Toledo, Biblioteca Capitular, Ms. 23-18, pp. 173-222).
- ¹² Toledo, Archivo Capitular de la Catedral de Toledo (ACT), Secretaría Capitular, I, nº 38 (signatura provisional).
- ¹³ Ángel FERNÁNDEZ-COLLADO, *Los informes de visita ad limina de los arzobispos de Toledo*, Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 2000; en tiempos de Sandoval y Rojas se realizaron dos informes en 1603 (nº 1, pp. 199-200) y 1615 (nº 2, pp. 201-204).
- ¹⁴ Ahora reproducido en Fernando MARÍAS, *El Hospital Tavera de Toledo*, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla, 2007, apéndice A, pp. 261-262.
- ¹⁵ No aparece citado por ejemplo en Ángel FERNÁNDEZ-COLLADO, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*, Diputación, Toledo, 1999. Véase también Á. FERNÁNDEZ-COLLADO, *El concilio provincial toledano de 1582*, Instituto Español de Historia Eclesiástica, Roma, 1995, pp. 37-42.
- ¹⁶ Madrid, AHN, Órdenes Militares, ES.28079.AHN/1.1.1.12.2.6//OM-CABALLEROS_CALATRAVA, EXP. 341.
- ¹⁷ BNE, Ms. 1.131, fol. 162 y Ms. 1.151, fol. 164.
- ¹⁸ Carmen TORROJA MENÉNDEZ, *Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo. I. Serie de Libros. Siglos XIV-XVI*, IPIET-Diputación, Toledo, 1977, p. 25, nº 2.
- ¹⁹ Sobre su visita alcaláina, véase ahora “1596-1597, visita del Doctor Juan Bravo de Acuña”, en *Visitas ordinarias a la Universidad de Alcalá de Henares en el Siglo XVI, Liceo franciscano: revista cuatrimestral de estudio e investigación*, 59, 178-180, 2007, pp. 422-427. Como visitador, informó en 1603 sobre un milagro de la imagen de la Virgen de Nuestra Señora de Gracia del monasterio de San Agustín de Toledo; véase F. de Pisa, 1976, p. 178.
- ²⁰ Véase Manuel GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*, Caja de Toledo, Toledo, 1982, y “El Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo”, I, *Anales Toledanos*, xvi, 1983, pp. 63-138 y II, *Anales Toledanos*, xxv, 1988, pp. 109-147.
- ²¹ MARQUÉS DEL SALTILLO [Miguel Lasso de la Vega], “Artistas madrileños (1592-1850)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 57, 1953, p. 226: cuando Luis Bravo de Acuña, caballero de Calatrava y embajador en Venecia, amplió la dote para María de Cardona, el 15 de abril de 1619, poseía los citados cuadros del Greco.
- ²² Véase F. PEREDA ESPESO, 1999, pp. 189-193.
- ²³ Citado por Francisco ESTEVE BARBA, *Catálogo de la colección de Manuscritos Borbón-Lorenzana*, Biblioteca Pública de Toledo, Madrid, 1942, ms. 19.
- ²⁴ Citado por F. ESTEVE BARBA, 1942, n. 198. Puede consultarse en http://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=11000577 o http://www.digibis.com/bvpb/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=11000577
- ²⁵ Citado por F. ESTEVE BARBA, 1942, n. 186. Puede consultarse en http://www.digibis.com/bvpb/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=11000573
- ²⁶ Citado por F. ESTEVE BARBA, 1942, n. 194. No sabemos si se trata del manuscrito citado por J. A. GARCÍA LUJÁN, 1982, p. 372 como realizado en 1773, fecha en la que el Cardenal Lorenzana habría permitido copiar el original de la Biblioteca Capitular al P. Méndez, para incluirlo en la biblioteca de la *España Sagrada*; es posible que éste -de 1773- sea el conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid (Ms. 9-5396). También, F. PEREDA, 1999, pp. 89-93.
- ²⁷ Aunque no citado por la autora, véase sobre el grabador Ana María ROTETA DE LA MAZA, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1637)*, Toledo, 1985, pp. 7-8 y 105-106.
- ²⁸ A. M. ROTETA DE LA MAZA, 1985, pp. 50-52 y Susana CABEZAS FONTANILLA, “En torno a la impresión del ‘Catálogo de libros prohibidos y expurgados’ de 1612”, *Documenta e instrumenta*, 3, 2005, pp. 7-30.
- ²⁹ Giorgio VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florencia, 1550 y 1568, introducción.

- ³⁰ Véase esta terminología en la Epístola al Lector en M. VITRUVIO POLLION, *De architectura dividido en diez libros*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1582, fol. 4 vº.
- ³¹ Término aparentemente sacado de los tratados contemporáneos de aritmética, como el de Juan Pérez de Moya, *Diálogos de aritmética práctica y especulativa*, Salamanca, 1562.
- ³² Citada como anónima por F. PEREDA, 1999, p. 92 y reproducido en pp. 148-149. Presenta un pitipí de 200 [pies]; y las siguientes inscripciones: “Planta de la s^{ta} ygles^a de Toledo, y lo dado de Colorado es lo que se acrecienta en el [en]sancho del Sagrario. oi 20 de S^e 1604 Años / norte / poniende / mº día / lebante”.
- ³³ Sobre éste, véase F. MARÍAS, 1983-1986, II, pp. 51-100.
- ³⁴ *Idem*, p. 304.
- ³⁵ F. MARÍAS, 1983-1986, II, pp. 81-91 y III, pp. 193-213.
- ³⁶ Véase el dibujo en F. MARÍAS, “Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco”, en *El Toledo de El Greco*, MEC, Madrid, 1982, pp. 60, nº 23 y 1983-1986, III, pp. 202-203.
- ³⁷ F. MARÍAS, 1983-1986, III, pp. 204-205. En esa fecha se derribaron los muros que separaban las viejas capillas de San Andrés (la actual antesacristía) y San Agustín y San Poncio, operación de la que más tarde Monegro tuvo que informar y justificar al obrero Sebastián de Garay.
- ³⁸ Fernando MARÍAS, “La re/presentación del heredero: la imagen del Príncipe de Asturias en la España de los Austrias”, en *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, eds. Pedro BARCELÓ y Víctor MÍNGUEZ, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2004, pp. 109-141.
- ³⁹ José Manuel BARBEITO, “El manuscrito sobre Protocolo y Disposición en los Actos Públicos, de la Biblioteca de Palacio”, *Reales Sitios*, 163, 2005, pp. 36-51.
- ⁴⁰ Véase el plano —del siglo XVII pero sin fecha— en J. Eloy HORTAL MUÑOZ, “Las guardas palatino-personales de los monarcas Austrias hispanos”, *Reales Sitios*, 179, 2009, pp. 4-21, p. 19, Fig. 9 (AGP, Plano 7.279).
- ⁴¹ Sobre la liturgia de algunos de estas ceremonias de Toledo en el siglo XVI y sus descripciones literarias, véase Miguel Ángel CASTILLO OREJA, “Los espacios de la monarquía en la catedral primada: la reforma de la capilla mayor y la jura de Juana de Castilla y Felipe de Borgoña”, en *Visiones de la Monarquía Hispánica*, ed. Víctor MÍNGUEZ, Universitat Jaume I, Castellón, 2007, pp. 229-260.
- ⁴² Ángel FERNÁNDEZ-COLLADO, *El Concilio provincial toledano de 1582*, Iglesia Nacional Española, Roma, 1995. Henar PIZARRO LLORENTE, *Un gran patrón en la corte de Felipe II. Don Gaspar de Quiroga*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2004, pp. 481-494.
- ⁴³ Probablemente se refiera a don Gómez de Ávila, Marqués de Velada, representante de Felipe II.
- ⁴⁴ Los obispos de Osma, Sigüenza, Segovia, Cuenca, Cartagena, Jaén, Córdoba y Palencia.
- ¹⁵ Sobre su estancia, así como sobre las reliquias, joyas y capillas de la catedral, véase *El Pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un gentil-hombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, ed. Jesús SÁENZ DE MIERA, Fundación Carolina-Doce Calles, 2005, pp. 531-551.
- ¹⁶ Toledo, Archivo Capitular de la Catedral de Toledo (ACT), Secretaría Capitular, I, nº 38 (signatura provisional).

Retazos del sueño tardorenacentista de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo

Joan Bosch Ballbona
Universitat de Girona

Recibido: 20 de agosto de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 121-146
ISSN: 1130-551

RESUMEN

El estudio desvela el contenido de las colecciones de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna, quinto marqués de Villafranca (1557-1627) y algunos episodios de su patrocinio artístico, especialmente los relativos a los pocos vestigios conservados de su gran donación de pinturas y piezas de orfebrería y *marmi mischi* al monasterio de la Anunciada (cuatro pinturas de procedencia italiana y la espectacular custodia monumental realizada entre 1616 y 1619 por el platero romano Carlo Minotti).

PALABRAS CLAVE

Carlo Minotti, Veronés, Domingo Treceño, Leandro Bassano, Orazio Borgianni, Giulio Cesare Procaccini.

ABSTRACT

This study reveals the contents of Don Pedro de Toledo Osorio and Colonna, fifth Marquis de Villafranca's (1557-1627) collections and narrates some episodes of his artistic patronage, especially those related to the few remaining vestiges of his large donation of paintings and pieces of precious silver work and *marmi mischi* to the monastery of the Anunciada (four paintings of Italian provenance and the magnificent tabernacle made in Rome by the silversmith Carlo Minotti between 1616 and 1619).

KEY WORDS

Carlo Minotti, Veronese, Domingo Treceño, Leandro Bassano, Orazio Borgianni, Giulio Cesare Procaccini.

Los sueños artísticos del quinto marqués

En un artículo anterior dedicado a uno de los proyectos artísticos más espectaculares de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna (1557-1627),¹ valoré como algo natural que un personaje de la entidad política y la relevancia social del quinto marqués de Villafranca auspiciase el impactante encargo de los paisajes con ermitaños del monasterio berciano de la Anunciada. En realidad, que Don Pedro de Toledo Osorio exhibiese tal ejemplo de refinado y cosmopolita gusto cortesano no era extraño en absoluto. Casi se había de considerar lógico que una figura clave de la política española en Italia generase una propuesta pictórica tan original y

moderna, a la par que materialmente tan ambiciosa. A pesar de que hasta hace poco desconocíamos la entidad de sus intereses artísticos, teniendo en cuenta su importante rango militar, un título nobiliario y unos apellidos que, en la versión completa, con el añadido del Colonna maternal, evocaban un espeso, poderoso y antiguo árbol genealógico lleno de frutos relucientes, no costaba imaginarlo como alguien deseoso del contacto con las artes antiguas y modernas que debía conocer el placer intelectual y la importancia social de su posesión. Al fin y al cabo, era un vástago de una saga dorada con vigorosas y profundas raíces italianas y acreditados intereses artísticos. Era el nieto del mítico Virrey de Nápoles y segundo marqués de Villafranca, fallecido en el Palazzo della

Signoria de Florencia en 1553; y el hijo de de Doña Vittoria Colonna (†1562) y de Don García de Toledo (1514-†1578), que ostentó los cargos de Virrey de Cataluña y de Sicilia (1564-1569) y de Capitán General de la Mar, y que se convertiría en el cuarto marqués de la casa berciana en 1569, tras la muerte del primogénito Fadrique. Además, el quinto marqués era sobrino del cardenal Luís de Toledo, una figura muy influyente en la política pontificia, destinatario de la dedicatoria de las *Due Lezioni* de Benedetto Varchi (1546), y de Leonor de Toledo, la glamorosa consorte del duque Cosimo I de Medici.

En realidad, un encargo como el de la serie de paisajes con ermitaños tenía algo de lógica de rango y casta y mantenía la ambición de algunas de las empresas artísticas no sólo de los Villafranca precedentes, sino también de las grandes figuras de la corte española en la Roma y el Nápoles contemporáneo. Y aun así, la noticia nos alertaba sobre lo poco que conocíamos la figura del quinto marqués tanto por lo que respecta a su entidad histórica como a la naturaleza de sus intereses artísticos, y nos invitaba a comprobar si la expectativa artística y suntuaria de los Toledo de Villafranca no había perdido el nivel conseguido por los marqueses virreyes italianos, Don Pedro y Don García.

Respecto del primer aspecto, incluso sin buscarlo expresamente, la difuminada figura del quinto marqués se fue definiendo a medida que se revelaban sus circunstancias familiares, algunos de sus proyectos y una parte fundamental de sus colecciones. Poco a poco, algunos de los momentos culminantes de su biografía se fueron iluminando. Apareció su credencial de precoz caballero de la orden de Santiago que se le entregó a los doce años, en 1568, después del enjundioso interrogatorio previsto para establecer sin sombra de duda su calidad de cristiano viejo y la limpieza de su sangre, su nula relación con oficios manuales y actividades remuneradas y la ausencia de causas con la justicia o la Inquisición. Su expediente, claro, apareció inmaculado dada su genealogía –y su edad. Ninguno de los interrogados, en Villafranca, en Benavente, en Alba de Tormes, en Nápoles, las localidades ligadas a Don Pedro de Toledo y a María de Osorio y Pimentel, los abuelos paternos, y a don Ascanio Colonna y doña Juana de Aragón, los maternos, dejó de remarcar aquello que era público y notorio: la “sangre muy limpia y muy ilustre y de linaje de grandes seniores destos Reynos”, sin “gota” ni “raça” de judío, moro ni converso [...] ni aún de villano”, “en ningún grado, por remoto que sea”; y el ilustre vínculo familiar incardinado a “casas y castas muy antiguas y muy conocidas en estos reynos”, “de antiguos defensores de la fe católica”, en el cual incluso constaba un esqueje de la casa real personificado por su abuela materna, Juana de Aragón, la esposa de Ascanio Colonna².

También revivimos, a través, entre otras fuentes, de pasajes de la *Historia General del Mundo* del cronista real Antonio de Herrera, sus primeros pasos en el “mestiere delle armi” que sería su vida: sus primeras batallas en las campañas flamencas en las tropas de Juan de Austria y de Alejandro Farnese; sus iniciáticas experiencias militares en alta mar, en la armada del Marqués de Santa Cruz durante la dura campaña de las Islas Azores de 1583; su nombramiento de Capitán General de las Galeras de Nápoles y las acciones militares sobre la costa de Túnez, solo al frente de la armada napolitana o acompañado de las galeras de Sicilia al mando de Pedro de Leyva u otros capitanes, a veces simples escaramuzas buscadas o casuales, o saqueos a la búsqueda de botines y galeotes.³ Sin olvidar su profesional cumplimiento de las responsabilidades “policiales” adheridas a su cargo, manifestadas durante el virreinato del duque de Osuna en su participación en la indiscriminada represión contra artesanos y vendedores napolitanos posterior al tumulto contra “l’eletto del Popolo” Gian Vincenzo Starace del 1585, y décadas más tarde en la terrible empresa real de la expulsión de los moriscos desde los puertos del Levante⁴.

Finalmente, seguimos el hilo de sus cuitas políticas dentro del círculo dirigente del duque de Lerma: su renuncia a aceptar el cargo de gobernador de Milán en 1603 porque no se le recompensaba antes con el honor de Grande de España –obtenido en 1608–, sus embajadas europeas y, finalmente, su aceptación del cargo milanés en 1615, su último gran servicio a la monarquía de Felipe III, desde el que protagonizaría dos episodios biográficos fundamentales, el de la confusa y enigmática “conjura contra Venecia” y la guerra contra Saboya que le reportaría una de sus grandes victorias, la conquista de Vercelli en 1619. He remarcado ese episodio bélico en particular porque dejó una excepcional huella gráfica: el grabado con un retrato ecuestre de Don Pedro conmemorativo de su victoria en Vercelli contra el duque de Saboya, realizado por Gian Paolo Bianchi (figura 1)⁵. De momento es su única imagen conocida: dirigiéndose impetuoso a la batalla, lanzado sobre su fiero caballo al galope, ante el telón de fondo de su ejército avanzando contra la ciudadela que será tomada. Por desgracia, aún no hay indicios de la conservación de alguno de los abundantes retratos pintados que acumuló en sus residencias y que citaré más adelante, entre los cuales, en todo caso, parece que no había ninguno del marqués a caballo y en acción militar. Por ello resulta precioso, incluso a pesar del trazo algo impreciso y titubeante del buril del destacado grabador milanés, activo entre 1617 y 1654. Y todavía más si valoramos las elogiosas cuartetas que vuelan a cada lado de su cabeza, glosándole fama y valor en términos dignos del epitafio que nunca tendría: “Ecco d’illustre Eroee l’image altera / D’alto sangue real



Fig. 1. Gian Paolo Bianchi.
Don Pedro de Toledo, quinto marqués
de Villafranca.
Biblioteca Nacional de España.
© Biblioteca Nacional de España.

in cui vagheggi / L'almo valore la prodezza vera / Che cinque i crini d'immortali freggi// Ergon colossi quindi e quivi marmi / Gli Indi gl'Iberi, egl'Afri a si gran duce./ Chor pone in pace Italia al mover l'armi / Onde si può dir Sol che a' lei da luce". Curiosamente no fueron los únicos versos que se dedicaron a quien era capaz de poner en paz a Italia "al mover l'armi". La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un manuscrito anónimo con un interesante ejercicio poético titulado "Canto divino Marte victorioso". Se trata de un elogio (desaforado a la luz de la magnitud real de los hechos) a una escaramuza bélica contra dos navíos turcos en la mar de Málaga, protagonizada por Don Pedro, acompañado de sus hijos don García, futuro Capitán General de las Galeras del Mediterráneo, y don Fadrique, que llegaría a Capitán General de las Galeras del Mar Océano. Pero no está exento de encanto, menos por sus versos épicos ("No duerme la Real y capitana /acude como viento a su conquista/ rinde y atropella siempre ufana/ y a patrona no ay quien la resista/ con fuerça el buen Castilla soberana/ no se ve peligro que no envista/ acude a todas partes peleando / los doce de la fama atrás dexando"), que por la singular y cruda recreación de la devastación causada por la batalla que andaba "las almas de los cuerpos divi-

diendo": "Riñose por tres horas la Victoria / cruda de ambas partes y sangrienta/ llevando los cristianos esta gloria/ del furibundo estrago y gran tormenta/ quedara para en siglos la memoria/ d.esta riña cruel sanguinolenta/ el dolor insufrible a nuestra España/ de los hijos que cuesta aquesta hazaña/ Aviendo el gran Toledo ya Alcanzado/ d.este solemne dia la Victoria/ estando de las muertes lastimado/ a Dios le da las graçias y la gloria"⁶.

La dimensión política de Don Pedro recuerda, por activa y cosmopolita, a la de sus insignes padre y abuelo (y quizá las emulaba en la medida de sus posibilidades), y desde el punto de vista de la historia del arte, augura una atractiva personalidad de atrevido coleccionista y promotor de iniciativas artísticas. Baste evocar brevemente la transcendencia del Virrey Don Pedro, el segundo hijo del duque de Alba que emparentó con la casa de Villafranca a través de su matrimonio con doña María Osorio Pimentel, con diferencia, el Villafranca mejor conocido gracias a las investigaciones de Carlos José Hernando. Durante su largo virreinato (1532-1553), fue el motor de algunos episodios rutilantes del Nápoles del alto-renacimiento a través, por ejemplo, de la protección a Garcilaso de la Vega o a Luigi Tansilo, de los proyectos urbanísticos y arquitectónicos para la capital par-

tenopea encargados a los arquitectos Ferdinando Manlio o Juan Bautista de Toledo, de su patronazgo sobre la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, o de los encargos a los escultores Pierino da Vinci o Giovanni Merliano da Nola, autor de su sepulcro, y a los pintores Leonardo da Pistoia o Pedro de Rubiales⁷. Y, sin embargo, la magnitud de sus contactos y actuaciones en Italia –que incluyen su “vaghezza” de conocer a Benvenuto Cellini a quién “fece molte onorate accoglienze” a propósito de la adquisición de un bello diamante–⁸, no debe ensombrecer su acción de patronazgo en Villafranca del Bierzo, la capital de sus estados, y mucho menos a la vista de su fundación de la imponente Colegiata de Santa María (1529-c.1582) edificada por Juan de Cabañuela y Francisco Juli, en donde deseaba ser sepultado⁹.

En comparación, se sabe bastante menos de los bienes, intereses y vínculos artístico-culturales de los marqueses tercero y cuarto, don Fadrique y don García, respectivamente. Sin embargo, es posible que el último emulara el tono de los del patriarca. Al menos así lo insinúa lo poco conocido de sus proyectos: el aspecto de su lujosa villa en Chiaia exaltada por *La Clorida* de Tansillo, su intermediación desde Nápoles en el encargo real de la fuente de la Venus de Aranjuez de Francesco Moschino (1569-1571), o su posesión de un trabajo de Stoldo Lorenzi regalado por su hermana Leonor¹⁰. Él fue quien convirtió el apellido en sinónimo de dominio sobre la marina española en el Mediterráneo, especialmente en los enfrentamientos con su antagonista epocal, el corsario Rais Dragut, y quién enraizó a los Toledo Osorio en Italia, no solo robusteciendo las estrategias matrimoniales de inspiración paterna gracias a la boda de su hija Leonor con Pietro de' Medici, y a su propio enlace con los Colonna de Paliano al casarse en 1552 con la enferma Vittoria Colonna, hija de doña Juana de Aragón y de don Ascanio I Colonna Principe de Paliano y Condestable de Nápoles y hermana del almirante Marcantonio II Colonna, virrey de Sicilia. Ante la falta de títulos españoles –su hermano Fadrique detentaba el mayorazgo de la casa de Villafranca–, Don García se convirtió en el auténtico “italianizador” del linaje al edificar un patrimonio italiano gracias a la compra de los feudos de Montalvano y Ferrandina –ésta última le aportaría el título ducal–, pasados años después a nuestro protagonista, y a su “su política de adquisiciones de rentas y tierras en Nápoles a gran escala”. De hecho, ya no regresaría a España una vez abandonado el virreinato en 1568, prefiriendo retirarse en Siena¹¹.

Por suerte, algunos datos nuevos van saliendo lentamente a la luz desde los legajos de los archivos, y vinculan a Don García a iniciativas artísticas y suntuarias propias del guión de las familias de alto rango y poder. Por ejemplo, en cuanto a la expectativa de los autores que trabajaron para él, ahora evidenciada por dos cartas de

Lope de Mardones (1512-1569), el administrador de su hacienda napolitana y antiguo hombre de confianza de Don Pedro de Toledo. Ambas acreditan la existencia de un retrato de Vittoria Colonna, realizado por Marco Pino da Siena, a quién el marqués tenía la intención de encargarle otro de su hija Leonor: “Mayo 17 de 1563. Muy Magnífico Señor. Mayo dos de 1563. A los XXIII del passado escrivi últimamente a Vuestra Merced no me halló después acá con cartas tuyas A que deva respuesta y assí será esta breve. Al tiempo de mi partida de a[h]y híze dar a Marco de Siena un pintor que reside en essa ciudad un retrato de Dona Victoria que él havía hecho del qual está ya pagado, para que le adereçasse Vuestra Merced me la haga de mandar que se cobre, y que envuelto en su palo dentro de una funda de hoja de lata se me embie con el primer passaje y si el pintor no estuviere a[h]y habéis de preguntar a la muger de Apodaca y saber d.ella si su marido le cobró y si ella le tiene. Y porque doña Victoria y yo tenemos desseo de ver a Leonorica, Vuestra Merced me haga merced mandar buscar un buen pinctor y que la retracte del tamaño que es y que assí mismo se me embie y podrasse pedir liçencia para ello a mi ermana la marquesa”. En la segunda, Mardones asegura que “El retrato de mi Señora doña Victoria que Vuestra Excelencia escribe, se buscará y embiará, y ansimesmo el de la señora doña Leonor, la qual está muy bonica, Dios la guarde, y será gentil dama, ha crescido mucho y ha estado malilla estos días con un poco de fiebre en casa de la señora doña Catalina San Severino donde la señora marquesa la dexo en el entretanto que yva a tomar las fumerolas. Doña Isabel bessa mill vezes las manos de Vuestra Excelencia y entrambos las de mi señora doña Victoria, y guarde Nuestro Señor la Ilustrísima y Excelentísima persona de Vuestra Excelencia con el acrecentamiento de estado que yo deseo. De Nápoles XXII de Mayo 1563”¹².

Las fechas no dejan dudas acerca del contexto napolitano del encargo a Marco Pino (1521-1583) –Marco di Giovan Battista–, el pintor sienés que tomó la capital partenopea “per patria” entre 1552 y 1568¹³. Lamentablemente, en el catálogo conocido del autor no hay rastro concluyente de ese retrato, seguro, de doña Vittoria Colonna da Paliano, ni del, probable, de Leonor de Toledo, la hija de don García desposada con Piero de' Medici. Y aún así, esta breve noticia mantiene alto su interés al tratarse de la primera evidencia documental referida a la actividad del pintor en el género, hasta ahora desconocida ya que nunca se le había vinculado a la elaboración de retrato alguno. Por otra parte, tal indicio abre el camino a plantear otros vínculos profesionales del sienés con don García y los Toledo de Villafranca, parecidos a los mantenidos con otros clientes hispánicos del Nápoles contemporáneo como Diego Orioles o Francesc Tarragó en el escenario de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli.

Además, comenzamos a tener numerosos indicios de que su hijo Don Pedro, quinto de los Villafranca, mantuvo la ambición de sus ancestros. El contrato con Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt a propósito de los “Ermitaños” y los “Uomini Illustri” sería una primera evidencia en tal sentido. Pero hay algunas más. Empezando por la ambición de disfrutar de un pintor italiano —o italianizado— en la corte familiar. Ya la tenía su padre, empeñado en atraer alguno a pesar de las dificultades que ello conllevaría, según el cardenal Francisco Pacheco y Toledo: “...la empresa del pintor tengo por muy difícil, porque no ay oficial, que busque de vivir en Roma que quiera salir d.ella a peso de dinero; yo ha muchos días que busco para mí un oficial d.estos de solo pintar sin tractar de retracto y no lo puedo hallar, quizá en Florencia hallará Vuestra Excelencia mejor recaudo que en Roma”¹⁴. Sin embargo, el cuarto de los Villafranca consiguió contratar al flamenco “Christian d’Euchen” de Amberes que a principios de 1571 abandonó Roma para pasar a España, llevando también el equipaje de Roland de Mois, “pintore del Exellentissimo Signor Duca de Villahermosa”. Lamentablemente la fortuna no quiso favorecerle: “Christian d’Euchen, pintore nato in Anversa, essendo partito di Roma in barcha verso Napoli, per passar di là con le galere verso Spagna, ha hauto mala sorte de rincontrarsi in corsari in maniera che ha perso tutta le cose sue con le casse di Micer Rolando pintore del Exellentissimo Signor Duca de Villahermosa. Pur havendo salvato la vita et essendo giunto a Gaetta, scrive di la alli 24 di Martio 1571 che io pregasse humilmente il Reverendo Signor Abbate Simenes, di poter di mano sua haver una altra lettera di raccomandatione in cambio dalla prima, la quale è anche persa. Perche ha anchora animo di passar in ogni modo verso Spagna, et pervalersi di tale lettera, con la prima oportunità”¹⁵.

Paradójicamente, la documentación conocida hasta ahora indica que intentos parecidos de Don Pedro de Toledo tuvieron resultados relativamente frustrantes. Tanto en 1599 cuando intentó contratar al desconocido maestro italiano Giuseppe Serena que entonces se encontraba ya en España “enrolado” al servicio de la casa de Alba¹⁶, como en 1603, cuando proyectó una operación muy ambiciosa de final incógnito, la de atraer a través de Antonio Rizzi, su agente en Madrid, nada menos que a Orazio Borgianni, a quién quiso contratar mientras el pintor se encontraba en España, quizás comprometido en las pinturas de Rodrigo Calderón para el monasterio de Portaceli de Valladolid: “El amor del Espíritu Santo sea en el alma de Vuestra Excelencia. El oficial pintor que Vuestra Excelencia me mando buscase para su servicio ya lo e hallado y tal qual conbiene in suficiencia in virtu et anco in presencia de su persona, es natural de Roma de donde a poco que viene tendrá da 28 años y juntamente

tanta inclinacion al servicio de Vuestra Excelencia que tratándole de como gustaría que fuese el conçierto, respondiome que umilmente besava las manos de Vuestra Excelencia a quien suplica se sirva de verle trabajar un par de meses en su casa y quando Vuestra Excelencia gustare mucho de sus obras el se contentara con lo que Vuestra Excelencia fuere serbido de hazerle merced, llamase Oraçio Borgianii al qual mandará Vuestra Excelencia lo que tengo de responder y a mi en que le sirva, que quando no sea en otra cosa prometo a Vuestra Excelencia que en mis pocas oraçiones de encomendarle siempre al Señor con que beso mil veces sus manos, de Madrid a 10 de febrero de 1603. Antonio Rizzi”. Seguramente, el resultado de ese tan prometedor contacto —y tan bien documentado— fue negativo y el marqués hubo de contemplar como Borgianni acababa aproximándose a otra figura destacada de la diplomacia hispánica en Italia, don Francisco Ruiz de Castro, el sexto conde de Castro y el octavo de Lemos¹⁷.

Y aún habría otros intentos que demuestran como Don Pedro perseveró hasta poco antes de su regreso a España. El último caso conocido se refiere a un desconocido “Cosimo Lombardi Aretino de Toscana”, a propósito del cual le informaba Don Alonso de Torres Ponce de León el 7 de octubre de 1617: “...Otro [pintor] se ha offrecido de muy buena manera que irá a España según creo y ha servido en esta corte a Cardenales de Aragona, San Jorge, Spinola y otros con mucha satisfacción hasta que murieron, llamase Cosimo Lombardi Aretino de Toscana; muy sufficiente, practico y de buen talle que ha muchos años que le conosco; y aunque no se halla agora en Roma sino en Arezzo se partirá en avisándome Vuestra Excelencia por que yo le escrivo, aviendomele propuesto personas inteligentes y creo que sin falta ira a servir a Vuestra Excelencia...”¹⁸.

Durante un tiempo y desde su taller en Roma, el pintor español Domingo Treceño casi debió cumplir esa función cerca del círculo del marques, al menos a juzgar por la confianza que éste depositó en sus trabajos. Este Treceño de la correspondencia sería un auténtico desconocido para la historiografía si Gonzalo Redín no lo hubiera rescatado recientemente del olvido, recuperando una parte decisiva de su biografía artística romana, desplegada entre el año 1579, cuando aparece en la ciudad integrado en la cofradía de San Giuseppe di Terrasanta y en la compañía de San Lucas, y el 1612 de su fallecimiento. En esas más de tres décadas de actividad romana, el pintor vallisoletano (nombrado con diversas variantes de su apellido, Trecenno, Tricenno, Trassegna, Trezeno, etc.), basó su producción, conocida mayoritariamente gracias a un temprano primer testamento de 1581, en obras de “invención” y en numerosas copias de cuadros insignes para adquisición de sus compatriotas. Entre las primeras se cuenta un “Cristo flagelado” que deseaba

regalar a iglesia de Santiago de los Españoles, una “Piedad” para el hospital de mujeres de Santiago de los Españoles, un “Bautismo” y un cuadro de “San Cosme y San Damián” para esa iglesia; y entre las copias, la “Flagelación” de Sebastiano del Piombo en San Pietro in Montorio, dos vírgenes de Tiziano, un “Cristo” de Correggio y una “cabeza” de Miguel Ángel¹⁹.

En tres cartas de febrero y marzo del año 1589, enviadas desde Roma al palacio napolitano del marqués, “Domingo Tricenzo pintor a la Trinidad del Monte en la calle que sube a la viña del cardenal de Medicis” aparece ocupado elaborándole diversas obras de temática religiosa: una “Nuestra Señora de la Soledad”, una “Madalena”, una “Oración al uerto” y un “Sepulcro” (un “Entierro de Cristo”). A pesar de que leyendo esas misivas comprobamos que Treceño había tenido alguna dificultad para cobrar sus trabajos —la carta del 19 de marzo empieza con un atemorizado arrepentimiento por haber reclamado demasiado vehementemente el justo pago de sus servicios a tan intimidador y poderoso personaje—, parece que su obra disfrutaba del aprecio de su patrón que seguía su trabajo con atención y una lógica exigencia: “La oracion al uerto y nuestra señora están casi acabados mas aré en el Rostro lo que vuestra merced manda”.²⁰ Y nos descubren que en Roma no sólo el marqués se interesaba por su pintura: “el cuadro del sepulcro inuiaré para el sábado que viene, este a sido imposible por zierito impedimento que e tenido y no se aber podido azer la casa el Illustrissimo Cardenal Mendoza me a mandado que la Madalena no la inwie sin mostrársela quando a vuestra merced le fuere ocasión rezibiré merze se me aga que mi señor escriba una carta al cardenal dando a entender como soi su criado y que ofrezándose ocasión su señoría Ilustrísima me favorezca por que entiendo para un negozio lo abre menester pues él mismo mostró olgar-se tanto que yo iziese obras para su prima que así dijo y entonzes me pidió quando pudiese le iziese un Salvador”²¹.

En cambio, se nos escapa la naturaleza del vínculo de Don Pedro con el pintor napolitano Giovanni Bernardo Lama (doc. entre 1558 y 1600) contemporáneo de Wenzel Cobergher, competidor de Marco Pino (+1583) con su propuesta del “colorir delicado” y uno de los mejores representantes de lo que Ferdinando Bologna llamó “la corrente classicistica, veristica, “fiamminga” de la pintura napolitana. Una carta que Lama dirige a don Pedro de Toledo, fechada en Nápoles el 24 de octubre de 1592, prueba la relación existió —el pintor se reconoce como “servitore suo”— y que no debió de ser fugaz, pues el artista se atreve a suplicarle asistencia en unas gestiones algo delicadas, relativas a un proceso judicial emprendido contra Don Alonso Sánchez, el tesorero general del reino de Nápoles. En concreto, le pide que recupere, entre la documentación de la duquesa de Alba,

la prueba de unos pagos a su favor, a cuenta de los trabajos realizados en la capilla de San Genaro durante los años 1559 y 1564. Lama pedía a Don Pedro unas notas extraídas de la contabilidad del ducado de Alba, dada su relación familiar con la cuarta duquesa, su hermana María de Toledo, casada con don Fadrique Álvarez de Toledo (1537-1583) virrey de Nápoles.²² Probablemente, el asunto estaba relacionado con el gran ciclo pictórico de la primera capilla del Tesoro di San Gennaro de la catedral partenopea (1557), anterior a la edificación del suntuoso espacio barroco proyectado por Francesco Grimaldi. Por desgracia, este conjunto, patrocinado por María de Toledo, que incluía un retrato sobre tela de la virreina, se conserva en malas condiciones, “abbandonati ai danni dell’umidità e a restauri diletantistici che ne rendono quasi impossibile la lettura”²³.

A pesar de estas referencias aisladas a pintores, o de las ya publicadas relaciones del marqués y el escultor Michelangelo Nacherino a propósito de la fuente del palacio de Pozzuoli y de “un ritratto di gesso della Signora Elvira di Mendoza di felice memoria” (1596)²⁴, sólo en 1602 podremos acceder, por primera vez, a una visión panorámica y bastante precisa de las colecciones artísticas acumuladas hasta entonces por el quinto marqués de Villafranca, enriquecidas de manera substancial con las flamantes series de los “Ermitaños” y de los “Hombres Ilustres” contratadas en Roma el 23 de febrero de 1601, y con la llegada a la “cuadrería” de una obra del veneciano Leandro Bassano (1557-1622), un especial obsequio de Carlo Scaramelli (seguramente Giovanni Carlo Scaramelli gran diplomático de la República de Venecia en Nápoles o Inglaterra que representó al Dux Grimani y al Senado de Venecia en la coronación de Jaime I Estuardo en la cual también estuvo el quinto marqués). Nuestro “General del Stuolo di Napoli” la recibió acompañada de la siguiente misiva —en este momento todo lo que podemos saber de tan singular pieza: “Al Illustrissimo et Eccellentissimo don Pietro de Toledo per la General del Stuolo di Napoli. Gia che mi manca altra occasione di servire per hora a Vostra Eccellenza come scrissi al signor Scipione Loffredo [Scipione Loffredo di Capuana] la passata settimana, prendo sicurtà di mandarle con queste un quadretto di mano di Leandro Bassano famoso pittore fra noi, il quale doverà riuscirle se non novo d’Historia, novissimo di espressione fatta dottamente da questo singular Pittore nella materia a quanto d’animali, entanto doverà esserle più accetto quanto non ce ne sia fin’hora altro esemplare. Supplico Vostra Eccellenza goderlo per amor mio, (cauiver) sicura che non mi scordero mai questo favore che fra le cose sue rate tutte mi sia questa mia a pena mediocre, ma provenuta da animo sincerissimo et devotissimo al summo et infinito merito di Vostra Eccellenza a cui bascio affettuosamente la mano con pregarle intiera

felicità dovunque la terra l'eterna providenza in ogni tempo. Di Venetia a xx Aprile MDCII. Di Vostra Eccellenza Devotissimo et Obligatissimo Carlo Scaramelli²⁵.

Esta primera percepción panorámica de los bienes artísticos que habría ido adquiriendo el marqués se despliega gracias a un interesantísimo inventario redactado en Nápoles: el “Libro del guardarobba de Don Pedro, 7 de mayo de 1602. Quadri. Statue di Bronzo. Teste et Santi”²⁶. Es el listado detallado de una serie de bienes embarcados hacia España, sin duda para embellecer sus residencias, especialmente su palacio-fortaleza de Villafranca, pero también, como veremos, para equipar y ornamentar las fundaciones conventuales que entonces tenía en mente: un Colegio de Jesuitas en Villafranca con su iglesia dedicada a la Natividad y un monasterio en Cabeza de Alba cercano a su castillo de Corullón. En una de ellas, seguramente en la segunda, deseaba edificar la capilla familiar enriquecida y decorada con los materiales y las obras que, en su nombre, andaba adquiriendo en Italia Don Jaime de Palafox: “lapicidis, pictoribus, aurificibus et aliis artificibus super ornamento, lapidum, pictorum et ornamentorum conficiendorum pro fabrica cuiusdam capelle quam ipse domino Don Petrus fabricare et stimi facere intendit et promittendum pro eorum precio et mercede quicquidei placuerint et bene visum fuit et ipsum Domino Don Petrum eiusque bonam”²⁷.

Este primer inventario resulta una piedra angular para la edificación de una potente imagen de Don Pedro como diletante de las artes y amante de los objetos suntuosos. Revela un segmento “seminal” de sus colecciones, dispuesto para ser trasladado a su patria, del cual ahora solo refiero los apartados relativos a pinturas y esculturas. Es evidente que hubo y habría más envíos²⁸, y que más cuadros, esculturas, tapices y objetos suntuarios continuarían decorando los espacios napolitanos o romanos de su propiedad, aunque incluso la mayoría de estos acabarían llegando a España cuando el marqués regresó en 1620 para retirarse de la política activa:

“Quadri.

Uno quadro in tela di una battaglia/ Dui di tela di Caccia / Uno di Cleopatra / Uno grande in tela di Nostra Signora, Santa Anna con Christo et San Gioanne / Uno in tela grande dell'adoratione delli maggi / Un quatro della Pietà con quattro Angeli / Dui quadri della Madalena / Uno quadro di San Francesco / Uno quadro grande in tela di Nostra Signora con Nostro Signore, San Geronimo et l'Angelo Tubia / Un quadro grande della gloria et coronatione di Nostra Signora / Un quadro del Nascimento di Nostro Signore grande / Un quadro grande in tela quando Nostro Signore andò in Egitto / Una Madalena in età che contempla in deserto / Uno quadro grande delli magi / Uno quadro quando Nostro Signore convertì la Madalena / Un quadro grande della flagellatione di

Nostro Signore alla Colonna / Una Madalena con Crocefisso / Un quadro grande dela nativita con molte figure / Uno quadro di Santa Caterina Martire / Un quadro di San Geronimo / Un quadro di Santa Caterina con Nostro Signore, Nostra Signora con Angeli Incoronata / Uno Crocefisso grande d'Avolio con croce di evano et nelli piedi un monte grande, et molti animalletti in una cassa nera / Uno quadro grande con Santa Potentiana senza cornice perché le cornice si possero ad un altro quadro della decollatione di San Giovanni per donare a Don Francesco di Castro / Un altro quadro con Santa Preseda sorella di Santa Potentiana senza cornice / Uno quadro mezzano con Santa Caterina di Siena / Un altro simile con la testa di San Giovanni Battista, Herodes et boyra / Un altro simile col Battesimo di Nostro Signore / Trecento et tre quatri simili con diverse teste / Una stampa del sito di Hierusalem / Novanta quattro quadri di tela di Heremitaggi venuti da Roma in nove casse/.

Statue di Bronzzo.

Dudeci Imperadori di Bronzo solamente la testa et petto / Dodeci Imperadori di bronzo armati sopra Piramide / Dudeci Imperadori di Bronzo disnudi / Un Marcaurelio Imperador di bronzo con un cavallo / Una fortuna di bronzo / Uno Sagittario di bronzo che leva una donna / Una fortuna di bronzo con piede dove sta sopra con vitri / Una cassa con due statue di marmo di Romani et un leone del mesmo [?]. Teste et Santi: Decesette mezze statue di santi con li Reliquiarii et vetri indorate, et argentate fatte per Gio: Aniello de Mare / Tela rossa canne cinque / Altre teste de Santi Nostri”²⁹.

Hacia el 12 de mayo de 1602 los agentes del marqués en Italia cargaban ese tesoro en las galeras “Napolitana”, “Del Alba”, “San Felipe” y “Santa Bárbara” con destino al puerto de Cartagena desde donde el envío proseguiría por tierra hasta Valladolid y Villafranca del Bierzo. Las listas pormenorizadas de los bienes y ornamentos arribados, como la “Memoria de la ropa del señor Don Pedro que queda en Cartagena en el magazen entrando en la casa de su Magestad”, demuestran que la singladura no sufrió ningún imprevisto y que aquel tesoro llegó intacto y acabó siendo trasladado en carros hasta la capital berceana de don Pedro. Allí, una parte de esos maravillosos materiales se destinaría a sus fundaciones religiosas y a su propia capilla funeraria, una función insinuada en las menciones a las “cascie sei di pietre de guarnir cappelle” del memorial del embarco, o en el inequívoco recuerdo de la “Memoria de la ropa” de que en “las caxas número 5-6-7-8- van los modelos de la yglesia” –corroborado por menciones en documentos de fecha posterior, por ejemplo, a las cajas “9”, “7” y “6”, llenas de “piedras de mármol para la capilla”³⁰.

Esta serie documental relativa al traslado a España de una primera entrega de obras de arte constituye para nosotros una referencia clave y, por ahora, debemos

adoptarla como el primer núcleo “visible” de las colecciones del marqués, que poco a poco veremos dilatarse y enriquecerse (y disgregarse después de su muerte) gracias, particularmente, a los listados redactados por los guardarropas del castillo de Villafranca. A través de este maravilloso repertorio documental se revela una parte rutilante de las colecciones pictóricas y escultóricas familiares en tiempos de Don Pedro, pero no todas, sino únicamente el importante sector entrevisto gracias a algunos legajos, es decir los redactados en el palacio fortaleza de Villafranca del Bierzo y en la residencia de Don Pedro en Madrid.

Empezando por una interesante y nutrida colección de retratos, aludida en la lista del guardarropa de 1616, en la cual muchas obras aparecen en cajas —“doze cajas redondas de cuero doradas algunas d.ellas con retratos dentro”, “una caxa de madera y en ella el Retrato de mi señora doña Elvira de Mendoza de yesso quando murió”—³¹, y ya manifiesta con detalle en la “Noticia de los Retratos que existían en el Palacio de Villafranca al tiempo que murió el Excelentísimo Señor don Pedro de Toledo Vº Marques de aquel estado según resulta del inventario hecho por orden de su hijo don García en 19 de agosto de 1627”, que vale la pena transcribir íntegramente:

“Un retrato de plata guarnecido de bufano negro, de una lado el Marques de Mondejar y de otro un caballero a caballo. [en el margen]: este señor fue virey de Napoles y padre de doña elvira de Mendoza 1ª mujer del don Pedro Vº marques de Villafranca / 4. Quatro retratos en láminas de cobre chicas que los tres tienen tres caballeros y el otro una dama. / 1. Otro retrato metido en una caja de nogal y es de don Pedro mi señor. [al margen:] es el 5º marques don Pedro. / 2. Dos retratos uno en caja de nogal chiquito y otro en una caja de ebano, uno de dama y orto de caballero. / 1. Un retrato con su marco con su retulo frances y una dama en el y junto a ella una muger con un cesto de calabazas y dos pollos. / 2. Dos retratos el uno de Guido Cabalcan y el otro de Doña Maria de Medicis Reyna de Francia./ 55. Cincuenta y cinco retratos de medio cuerpo de diferentes personas con marcos de madera./ 1. Un retrato del almirante de Aragón armado con su Abito de Calatrava./ 1. Un retrato de mi señora doña Victoria Colona vestida de negro. [al margen:] muger de don García 4º marques de Villafranca/ 2. Dos retratos de dos caballeros mozos ambos armados, el uno con un escudo de armas de Toledo y Osorio y el otro con una pica en la mano./ 1. Un retrato de don Pedro Alvarez Osorio. [al margen:] Padre de doña Juana 1ª marquesa de Villafranca./ 1. Otro retrato de doña Beatriz de Castro condesa de Lemos. [al margen:] Primera muger del antecedente./ 1. Otro retrato del virrey mi señor con su abito de Santiago. [al margen:] don Pedro de Toledo 2º marqués de Villafranca./ 1. Otro retrato de mi señora la

Virreyna. [al margen:] Doña Maria Álvarez Osorio marquesa propietaria 1ª muger del antecedente./ 1. Un retrato de don García mi señor./ 1. Otro de mi señora doña Victoria Colona vestida de color./ 1. Un retrato de mi señora doña Elvira. [al margen:] Primera muger del 5º marques./ 2. Dos retratos de don Pedro mi señor, uno mayor que otro y el mayor armado con una rodela con quatro emes. [al margen:] 5º marques de Villafranca./ 2. Un quadro y en el dos retratos en el uno de mi señora doña Victoria de Toledo y mi señora doña Maria. [al margen:] hijas del 5ª marqués don Pedro. La primera casó con el marqués de Zahara y la segunda fué religiosa en el convento de la Anunciada de Villafranca./ 1. Otro retrato de don García mi señor duque de Fernandina quando hera niño con una pistola en la mano. [al margen:] fué 6º marqués de Villafranca./ 1. Otro retrato pequeño del Almirante de Aragón./ 1. Otro pequeño de medio cuerpo de mi señora doña Elvira./ 1. Una lámina redonda guarnecida de madera de don García de Toledo mi señor./ 2. Dos retratos chiquitos de medio cuerpo de dos damas con sus marquecitos de moldura dorados./ 2. Otros dos retratos pequeños de dos mugeres vestidas con vestidos extraordinarios./ 3. Otros tres retratos chiquitos de tres damas extrangeras las dos cubiertas con mantos y la otra con un negro y un Papagayo./ 1. Un retrato de un lienzo sin marco de una dama vestida de negro./ 11. Once retratos redondos de láminas con sus marcos y cajas de moldura de madera, son de Emperadores turcos y en ellos uno de Andrea Doria./ 12. Doce retratos de Emperadores romanos de medio cuerpo./ 106. Ciento y seis retratos de Pontifices y Cardenales y de ortas personas eclesiasticas de medio cuerpo./ 144. Ciento y quarenta y quatro Retratos de Reyes, Capitanes, Emperadores y otras personas, de medio cuerpo”.³²

La memoria del resto de la espléndida colección de tapices fabricados en Bruselas, París o Enghien (sobretudo de “una [de siete piezas] hecha en Paris con las armas de Toledo y Ossorio con la Historia de Diana”); de mesas y tablas de mármoles “commessi” y “pietre dure”; de lujosos objetos de devoción y miniaturas (“iluminaciones”) de temática religiosa pintadas o aplicadas sobre materiales preciosos como el marfil, la plata, el jaspero pero también sobre cobre; de esculturas antiguas y modernas, de mármol o bronce, y, sobretudo, dados nuestros objetivos, del resto de la “cuadrería”, debe reconstruirse a partir del listado de piezas “italianas” de 1602. Sin embargo, para construir un retrato relativamente fiel de patrimonio artístico de Don Pedro, deberemos sumar a sus indicaciones las referencias aparecidas en el inventario del guardarropa de 1616 y las contenidas en la “Entrega y ynventario que se hizo a Gerónimo Lopez de la acienda que su Excelencia el señor Marqués de este estado tienen en la guardaropa y fortaleza”, fechado en 1622.

Analizando en conjunto estas series documentales, observamos cómo desde el arribo del primer núcleo italiano documentado, la colección de Villafranca no había dejado de crecer con la llegada de muchos elementos nuevos de escultura (un tema que no analizaré aquí, como tampoco el referido a los “*marmi comessi*” porque ha sido o está siendo analizado —o, al menos, “*sforati*”— en otros estudios); y comprobamos que entre 1602 y 1616 se produjo una enorme ampliación respecto de la variedad temática de las pinturas. No faltaron las incorporaciones de historias religiosas, sobre todo veterotestamentarias: Noé y el Diluvio, “un cuadro de pinçel de la historia de Faraom”, “otro quadro grande de la Creación del mundo y en el pintado Dios Padre”, “otro quadro que parece del pueblo de Ysrael en el desierto y una muger encima de un cavallo blanco”, “un rrey sentado a comer, una ninfa cantando y un ángel que le dize oy as de morir” (el festín de Baltasar (¿), y una “Transfiguración del Señor con un milagro de los apóstoles” a la que me habré de referir más adelante ya que es pieza conservada. Y hubo novedades sugerentes gracias a la incorporación de pintura flamenca —“siete lienzos de Flandes viejos de diferentes historias”—, de obras con temática de género —“otro de una gallinera”, “cuadro grande del mercado de Florencia”, “una descrizion de la Duquesca de Nápoles”, “un quadro de noche con diversas figuras y luminarias y un carretón con una pieza de artillería y otras armas”, “un quadro de una fiesta flamenca mui maltratada y rota”, “un quadro de una boda o fiesta flamenca”, un “otoño.

De toda manera, la variación más destacada fue una entrada significativa de cuadros de temática mitológica y antigua. Así sabemos que el palacio berciano llegó a atesorar lienzos con temas tan sugerentes como “Laocoonte”, “Danae”, “Orfeo”, “Sísifo”, “Venus”, “Atenea”, “Juno”, “Vulcano”, “El Juicio de Paris”, “La caída de Faetón”, y representaciones de cuatro “Sibilas”, “de la reyna Cleopatra quando se mató con la aspide” y “de una fúria del ynfierno”. Siempre que no yerre interpretando las deliciosas e imprecisas descripciones de los servidores del marqués, que nos hablan no sólo de “otro quadro muy grande de Sisifo qu.el a este un buitre que le saca las entrañas”; de una “dananede con una nube que esta lloviendo dineros”; un “Orfeo tañiendo su cidra y muchos animales oyendo”; “un quadro grande del carro de Faetón”; “otro quadro grande de la muger de Júpiter”; “otro quadro de la diosa Venus”, sino también de cuadros “de tres figuras y culebras” (1616), transformado en 1622 en “un quadro grande de un hombre y dos muchachos que los tiene abraçados una serpiente”; “otro lienço de ninfas de la discordia de la mançana que tiene vara y tres cuartas de alto y tres varas de largo poco mas o menos sin marco” (1616), que en 1622 ha de ser el “otro quadro con unas ninfas y Pares que da a Venus la mança-

na”. Mientras, la bien reconocible “Palas” de 1616 ha retrocedido seis años más tarde a un “un quadro de una ninfa con una lança en la mano”. A todo ello aún habremos de sumarle un grupo de lienzos con escenas que parecen extraídas del ciclo dionisiaco —“otro quadro de unas ninfas bañándose”, “otro quadro de unas ninfas la una en un carro con un ombre asido”, “otro quadro de unas ninfas y unos niños”, “otro cuadro de ninfas en el vaño”, “un quadro con dos sátiros asidos a unas mugeres”, “otro cuadro de unos centauros con unas aves que van a caçar”—, o pastoral —“otro quadro de dos hombres con dos flautas y una muger con ellos”. Al menos el tema de una de ellas es identificable con seguridad como un triunfo de Baco: “otro quadro de una ninfa en un carro triunfal y dos leones tirando d.el y otras acompañando”.

Por fortuna, también conservamos una imagen documental de las posesiones de Don Pedro en su residencia de Madrid. Proviene de otro legajo relativo a un inventario de su guardarropa, fechado entre 1624 y 1625 que, curiosamente, propone un recorrido pictórico desprovisto de referencias mitológicas y repleto de obras de temática religiosa, con el complemento de algunos retratos del clan entre los que ya aparece uno de una figura muy próxima al marqués (“un retrato del padre Brindis capuchino” [Lorenzo de Brindisi]), además de una parte, pienso, de los “Emperadores y otras personas ilustres” de W. Cobergher, y de unas pocas muestras de pintura de género (“un paisaje chico”, “mas ocho quadros grandes de la guerra del Piamonte”). Teniendo en cuenta la entidad que la mitología tenía en Villafranca y la abundancia de temas devotos del palacio de Madrid, uno se pregunta —sin encontrar la respuesta—, si en la última etapa de su vida, el gusto de Don Pedro mutaría a favor de una dimensión más devota y expiatoria, algo coherente con su semiretiro berciano cerca de su hija Sor María y del monasterio de la Anunciada.

Así, gracias a estos papeles, descubrimos en Madrid, salones y aposentos decorados con muchas representaciones con variantes de “Nuestra Señora con el Niño en brazos” o de “sagradas familias” con santos; con numerosas muestras del ciclo de la “Pasión de Cristo” o con temas del antiguo testamento (“Judit y Olofernes”, “diez quadros de la Historia de Adán”, “Lot y sus hijas”, “El Pueblo de Dios en el desierto”...) y con un ciclo hagiográfico de actualidad: “quinçe cuadros grandes de la vida y milagros de san Carlos”³³. Tal vez entre estas obras estarían algunas de las últimas adquisiciones de Don Pedro en Italia, tanto en Milán como en Roma y otras ciudades, y tal vez algunas formarían parte de “las pinturas y otras cosas que Vuestra Excelencia compró aquí” que su agente don Francisco de Estrada dejaba constancia de estar ocupado “en diligenciar” a España en una carta fechada en Roma a 25 de febrero de 1619³⁴.

Sin embargo, la información más valiosa contenida en ese legajo reside en una mención de autoría que convierte al quinto marqués de Villafranca en uno de los grandes coleccionistas europeos del “Procachin” ya que sólo en Madrid llegó a acumular treinta y cinco obras: “doce cuadros grandes de la vida de Nuestra Señora del Procachin”, “siete quadros grandes de la vida de san Carlos del Procachin”, “mas treçe cuadros grandes de la Pasión de Nuestro Señor del Procachin”, “otro de la adoración de los reyes del tamaño de los de arriba y de la misma mano”, “otro de la disputa con los doctores en el templo de la misma mano y de la mano de los de atrás”, “otro de la misma mano y del tamaño de los de atrás de dos niños en el suelo y dos en el ayre”. Es decir, trabajos de alguno de los hermanos Camillo (c.1555-1629) Carlantonio (1571-1630) o, más probablemente, Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), dada la destacada presencia en el conjunto de la iconografía borromea y la propensión de este último a satisfacer encargos privados. Esta noticia acredita a Don Pedro como uno de los mayores compradores y coleccionistas contemporáneos de estos autores, algo que hasta ahora había pasado desapercibido, en contraste con la buena información conocida a propósito de las relaciones de Giulio Cesare y Gian Carlo Doria que pasa por ser el más importante coleccionista del autor con 26 pinturas. Y por otra parte, y si las obras fueran de Giulio Cesare, estaríamos ante una novedad considerable en la valoración de la fortuna contemporánea de este autor pues si hasta ahora parecían contadas las obras de Procaccini salidas de Italia durante el siglo XVII, contaríamos con una evidencia de que, en vida del pintor, un buen grupo de ellas estaban en España. Por lo tanto, es probable que esa parte de la colección sea el resultado de adquisiciones hechas en Milán durante su etapa de gobernador del Milanesado (1615-1618) y, sin duda, influidas por la familiaridad con los abundantes trabajos de los Procaccini y por impactos visuales recibidos durante esa estancia, como la observación de los “quadroni” dedicados a la vida y milagros de San Carlos Borromeo colgados en los pilares de la catedral³⁵.

Por suerte no son las únicas obras con identificación de autoría de tales inventarios “terminales”. También aparecen “una imagen de Nuestra Señora, cuadro pequeño con un niño desnudo entre flores original del Parmesano” y “un Ecce Omo del Tiziano”. En la tasación de los bienes del quinto marqués esas obras figuran entre las que marcan el listón de la valoración máxima tanto en la tasación que se anexó a los últimos inventarios, fechada en enero de 1627 y motivada por la presión de sus acreedores y, más adelante, por los pleitos familiares respecto de la herencia y el patrimonio del quinto marqués; como en las cuentas que constan en el “Borrador de Ventas desde marzo 1636 [...] hasta 3 diciembre 1639”,

es decir, las cuentas de una parte de la ulterior almoneda de los bienes del marqués en Madrid, y en Villafranca. En concreto en 1627, Julián González y Simón Bourquin, los pintores tasadores, fijaron para “una guirnalda de flores con una Nuestra Señora, el Niño y dos ángeles a los lados” y “un Ecce Omo del Tiziano”, además de para “una ymagen de Nuestra Señora con el niño y san Juan dándole unas flores”, un valor de “5500 reales” para cada pieza, muy por encima de las obras situadas en un segundo estrato económico: “otro quadro grande de la çena domini tasado en 3850 reales”, “un quadro del Salvador grande” (3.300), “un quadro con Nuestra Señora y el Niño con una rosa en la mano tasado en 2200 reales”, “otro quadro con el Niño hechado en una almoada tasado en 2.200 reales”³⁶.

Fatalmente, y como sucedió con las extraordinarias colecciones de su abuelo, la almoneda de 1636 debió de significar la dispersión de una parte substancial de la cuadrería y las esculturas de don Pedro recogidas en Madrid, y la venta de las piezas más insignes a personajes relevantes de la corte y la vida ciudadana, de la talla de don Luis de Haro marqués de Carpio –que compró muchas de las pinturas aunque por ahora no sabemos cuáles concretamente–, don Anastasio de Arellano, don Lorenzo de Miranda, embajador de Messina, Jerónimo de Aguilar que, tal vez, se llevó el Parmigianino (“una imagen de Nuestra Señora cuadro pequeño con un niño desnudo entre flores original del Parmesano tasado en 1.100 reales [de plata] que le llevó para que le viese el Almirante”), del duque de Pastrana, o del pintor Antonio Pereda que compró “Veinte y quatro figuras, tres de bronze y las demas de estaño basidas mui viejas y rotas que les faltaban algunas piessas son las que trujeron de Villafranca”.

Los retazos en la Anunciada: las pinturas

A partir de aquí, conviene avanzar por caminos más inciertos, abandonando el, a menudo, confortable mundo documental. Para empezar, debo admitir que a pesar del suculento repertorio de las informaciones precedentes, sólo estoy en condiciones de identificar y analizar unos pocos vestigios de aquellas espléndidas colecciones, aunque sin descartar que existan otros. Me refiero a una porción que quedó preservada de la dispersión posterior a la muerte del marqués, a los “retazos” del título, a las reliquias de su sueño conservadas en varios ambientes del monasterio de la Anunciada que el marqués fundó para su hija María en 1606: cuatro pinturas valorables como de procedencia italiana (una “Transfiguración”, una “Conversión de la Magdalena”, una “Adoración de los Reyes” y una “Piedad con Ángeles”) y la impresionante custodia monumental del altar mayor de la iglesia.

Junto a la ya estudiada serie de los “Ermitaños”, a las cuatro tablas de mármoles del panteón de los Toledo y a algunos bustos relicarios, se trata de una pequeña parte del tesoro artístico italiano de Don Pedro de Toledo y Osorio legado al monasterio de la Anunciada en 1620 a través de una solemne acta de donación.

Aunque, como se verá, el marqués debió de regalar obras y piezas anteriormente —como mínimo también en 1618—, la sanción legal de su donación a las Clarisas (con sus donaciones anteriores, quizás) llegó mediante la escritura del 24 de septiembre de 1620 que certificaba la entrega “para siempre xamás” de “la plata, hornamentos, quadros y mas bienes [...] para el adorno de la ysglessia y culto divino del dicho convento cuyo fundador y patrón hes su Excelencia”. En realidad, Don Pedro se involucró en la construcción y ornamentación de La Anunciada desde su fundación y una vez abandonada la primera y efímera idea de favorecer un nuevo Colegio de Jesuitas en Villafranca con su iglesia dedicada a la Natividad. Recuértese que el quinto marqués hubo de variar sus primeros planes a raíz del ingreso de su hija sor María de la Trinidad en la vida conventual, primero en las Concepcionistas (1602) y después, definitivamente, en la orden la las Clarisas Descalzas. Este hecho tal vez precipitó el que a finales del 1604 el proyecto paterno de crear un convento de jesuitas mudara a favor de la orden de las Clarisas para dar forma al Monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo³⁷. Y no se olvide que, simultáneamente, y en esos mismos primeros años del XVII, el marqués dividía sus ejercicios de magnificencia entre la institución de su hija y su otra fundación berciana, el monasterio de Cabeza de Alba. Hasta el punto que en su testamento, un Don Pedro “temeroso de la muerte a que me hallo cercano por mi edad”, no establecía una clara prioridad entre ambos a la hora de recibir su cadáver: “y me entierren en uno de los monasterios de las Anunciadas o de Cabeza de Alba que entranbos son mi fundación; en el que estuviere la yglesia en mayor perfección al tiempo de mi muerte y en la parte donde fuere mi entierro se passen los huessos de don García mi señor padre y de mi señora Doña Victoria mi madre y de Doña Elvira de Mendoça mi mujer y de Antoñico mi hixo”³⁸. En realidad, contamos con una magnífica prueba documental (al final de una de las pocas cartas manuscritas de Don Pedro conservadas) de que junto a sus residencias, el monasterio de Cabeza de Alba en Corullón —años antes de existir el proyecto de La Anunciada en Villafranca— era el depositario previsto de algunos de los objetos artísticos que Don Pedro enviaba desde Italia, el lugar a donde habían de llegar cuadros, una custodia monumental, y en el cual se construiría una nueva iglesia realizada por un arquitecto italiano, con una suntuosa capilla (funeraria?) que habrían de decorar dos pintores italianos: “Avíseseme esperando hasta el último día, pues

antes de quatro messes espero estar en Spaña si Dios es servido. El os de la salud que os desseo y atende a poner vuestro oratorio bien, porque yo llevo mucho de acá que hará envidia, llevo la reja y custodia de Cabeça de Alva y el modelo y maestro que ha de hazer la yglesia y el aforro de la capilla de piedras llegará antes que ella se acave, y van dos raros pintores, ello costará pero sera raros y esta hazienda Dios Vendito está tan próspera que acudirá a todo. 57 ducados he remitido a Serra para acavar de pagar a Victoria y a Reynalte, comprado mas de 30 ducados de cossas que valen 60 ducados y quizá yran conmigo otros tantos para ayuda a membibre. De Nápoles a 19 de Noviembre 1601”³⁹.

Como he indicado, entre tantos y tan preciosos bienes “envidiables” me interesa llamar la atención sobre las reliquias del sueño de Don Pedro que en La Anunciada han escapado de robos, saqueos y destrucciones y, concretamente, sobre los cuadros conservados de la donación del 1620 que incluía: “todos los cuadros que sirven de retablos menos el de la Encarnación y santos de la horden”, “quatro cuadros de devoción grandes”, “un quadro grande que está en el coro del Descendimiento de la cruz”, “un Christo grande que está en el coro con la Magdalena a los pies”, “un quadro grande del Salvador que está en el dormitorio”, “otro quadro grande que esta en la capilla de la escalera, del Nacimiento”, “el quadro grande de la Cena que esta en el refectorio”, “otros cinco cuadros de no tan buena pintura que están repartidos en el relicario y dormitorio”, y los “noventa quadros de hermitanos grandes para la iglesia”⁴⁰.

No son indicaciones del todo precisas pero, de momento, no contradicen una hipótesis de trabajo basada en que entre esas obras se encontraban los cuatro cuadros italianos mencionados. Desafortunadamente, para su estudio no cuento con otra base documental que las informaciones ya reseñadas sobre su vinculación a las colecciones de los Villafranca. No parece existir una fuente indiscutible para garantizar u orientar una atribución precisa ni tan siquiera entre los siempre generosos legajos de los Medina Sidonia. No tengo para ellas una base parecida a la que esgrimiré a propósito del gran tabernáculo de la Anunciada, por ejemplo. Por otra parte, me temo que se trata de lienzos que sólo serán correctamente legibles cuando se beneficien de una merecida y urgente restauración (que hasta ahora sólo la ha recibido la copia de la hermosa pintura de Rafael). Quizás entonces los reversos originales de las telas dejaran de ser invisibles a causa de un revestimiento moderno, y sabremos si presentan algún sello, marca o inscripción antigua, parecida, por ejemplo, a las iniciales “P.B” (Paul Bril ?) aún visibles en el reverso de algunos “Ermitaños”. De manera que en este punto deberé admitir que mis impresiones sobre esas pinturas no pasan de hipótesis de trabajo.

La primera de todas, llamémosle la “hipótesis introductoria”, es obligada: ninguna de las pinturas conservadas hoy en La Anunciada puede relacionarse con los autores más importantes entre los documentados en relación al quinto marqués, a excepción de los “Ermitaños” del cuarteto flamenco. Los muros del monasterio no custodian hoy ninguna obra de Tiziano, ni de Orazio Borgianni, ni de Leandro Bassano, ni de los Procaccini ni, claro, del Parmigianino. A decir verdad, tres de los lienzos a analizar deben situarse en un estrato bastante menos exigente, lejos de la sofisticación del pamesano o del Vecellio, de las fantasías cromáticas y compositivas del hijo de Jacopo Bassano, del estilo vigoroso y monumental y de fuerte sentimentalidad devota de Giulio Cesare Procaccini. Aunque al menos una de ellas, la *Adoración de los Reyes* puede aproximarse con certeza a un ámbito de primer nivel: el del Veronés.

En efecto, la pequeña tela de la *Adoración de los Magos* (Fig. 2) debe integrarse, sin duda, en el catálogo pictórico del taller de Paolo Caliari, el Veronés, como una versión modesta y simplificada de la gran invención de la “Adoración de los Reyes” (1573) “di festono, rutilante colore” de la iglesia de San Silvestro de Venecia (desde 1855 en la National Gallery de Londres) y, sobre todo, de la versión autógrafa del mismo tema del templo de Santa Corona de Vicenza. Nuestra pintura debe sumarse a otras dos variantes conocidas de esas grandes obras, también de pequeño formato y con una composición casi idéntica: las “Adoraciones” conservadas en la Alte Pinakothek de Munich, que T. Pignati valora (quizá exageradamente) como “piccola variante” (92,8 x 67) del telón de la National, y en la Gemäldegalerie de Dresde (105 x 81 cm.), catalogadas como trabajos del taller o “escuela” del maestro, respectivamente⁴¹. Aunque las tres obras son casi iguales entre sí, todas difieren en algún pequeño detalle, algo que las libera de la consideración de la mera copia de época y taller. En concreto, la pintura de Villafranca está más cerca de la variante de Munich. Ambas se diferencian de la de Dresde en el tratamiento de las ruinas, más palladiano y clásico en el cuadro de la Gemäldegalerie; en la caracterización del cielo, más apacible en nuestro caso; y en el hecho de parecer recortadas unos pocos centímetros en el lado izquierdo, de forma que las dos casi han perdido uno de los caballeros y parte de la cabeza del camello del séquito de los Magos. A pesar de las coincidencias, evidentes incluso en el aspecto y pliegues de los paños, ambas presentan variantes entre sí. En la Anunciada el perro del primer plano pasa a situarse tras el rey Melchor haciendo innecesario el segundo can (o al menos eso parece en la situación actual de la tela); ha desaparecido el resplandor divino, y la definición de los rostros, especialmente el de la Virgen, delata el trazo de un autor diferente que ha suavizado las facciones de una María más gitana en la tela bávara.

Por fortuna, y en parte gracias al espléndido trabajo de Hans Dieter Huber, podemos aspirar a que algún día, tras la imprescindible restauración, será posible pasar esta pintura de la catalogación genérica de “taller” del Veronés a una atribución más personalizada en relación a miembros de las tres generaciones de discípulos y colaboradores pasados por el dinámico taller de Paolo Caliari: Benedetto Caliari (1538-1598), hermano del pintor, Dario Varotari (1543-1596), Luigi Benfatto, llamado Alvise Del Friso (1544-1609), Francesco Montemezzano (1555-1602), Pace Pace (doc. 1594-1617), Antonio Vassilacchi, llamado Aliense (1556-1629), Piero Longhi (activo 1570-1588), Gabriele Caliari (1568-1631), Carletto Caliari (1570-1596), o Carlo Ridolfi (1570-1644). Si bien el aspecto actual de la obra desaconseja avanzar demasiado lejos por esta senda atributiva, uno tiene la impresión de que la tela de las Clarisas podría aproximarse bastante a la producción de Alvise del Friso, quién para Ridolfi, “fece egli molte opere, dopo la morte di Paolo, in Venezia e fuori, conservando il mondo la memoria di quella maniera ch’era così piaciuta”. Su autoría sería una buena hipótesis “preferente” a tenor de su forma de gestionar una invención del Veronés como el “Centurión” de Cafarnaun en el “Melchor” y de alguna similitud fisiognómica entre éste, el “San José” del “Cristo entre los Doctores” de la Scuola de S. Fantin de Venecia y el “Centurión” de la escena de la conversión en Cafarnaun de la Gemäldegalerie de Dresden —un tema del Veronés versionado por Del Friso en diversas ocasiones⁴².

En cambio, la *Piedad con cuatro ángeles* del locutorio monacal (Fig. 3), identificable con el “quattro della Pietà con quattro Angeli” del inventario de las pinturas llegadas de Italia en 1602, parece un trabajo romano o napolitano de final del siglo XVI con raíces profundas y evidentes en el espectacular “Cristo morto vegliato dagli angeli” de Rosso Fiorentino del Fine Arts Museum de Boston. Sin embargo el tema ha sido objeto de un tratamiento de filiación romana, remontable al “Cristo in pietà con angeli” de Taddeo Zuccari creado originalmente para la capilla del palazzo Farnese in Caprarola (1566), “capolavoro assoluto” del pintor de Sant’Angelo in Vado: “per la qualità pittorica unita a la novatività iconografica, che esprimeva in figura un orientamento culturale perfettamente aggiornato, l’originale di Taddeo si colloca tra le opere di cardinale importanza nella pittura della Controriforma, mentre le sue nimerose copie e varianti organizzate dal fratello minore, contribuiscono alla notorietà e durevole fortuna dell’immagine in Roma e otre Appennino”. Esta obra se conserva hoy en día una colección privada piamontesa. Taddeo trabajó en ella durante los últimos meses de su vida, pero a su muerte se la reservó su hermano Federico: “suo fratello che dice volerlo per sé, mentre che vive”. Cristina Acidini, la

autora de la ponderación anterior, hizo una descripción preciosa y sensible de la invención de Taddeo al presentarla como una “veglia notturna” de cinco ángeles sin alas, uno de los cuales sostiene el cuerpo “abbandonato” de Cristo, con el doliente grupo dispuesto “contro un paesaggio tenebroso” que resalta “con plastica evidenza le robuste anatomie degli angeli e i loro drapi rigidi e fruscianti, che la luce dei ceri suscita dall’oscurità circondante come attirandoli entro un magico cerchio di colori: al centro, nel candore serico del sudario e attraversato da un perizoma di splendore dorato, il corpo inerte del Redentore si offre allo sguardo pietoso in tutto il suo atletico vigore, quintessenza di una classica bellezza maschile senza tempo, che il lividore della morte ccarezza con meste sfumature”.⁴³ Más adelante, Federico hizo una preciosa copia del cuadro, hoy en la Galleria Borghese de Roma y aún volvió al motivo fraternal en el fresco del altar de la capilla Farnese en Caprarola, justamente el emplazamiento previsto para la pintura matriz, esta vez colocando a Nicodemo en el lugar del ángel que sostiene el Cristo⁴⁴.

Evidentemente, el autor de la tela de la Anunciada tuvo acceso a tales precedentes —directo o filtrado por dibujos mediadores—, incluida la tela del Rosso de la que citó el ademán de los ángeles del primer plano y algunas luces. Y reinterpretó los referentes hasta obtener una proposición bastante personal. Ahora se reserva a María el lugar del ángel o de Nicodemo para sostener el cuerpo de Cristo por una axila mientras con la mano izquierda le acaricia un brazo. Así la “veglia notturna” adquiere una nueva y intensa significación al asimilar la de la “Piedad”, evocada no únicamente por la presencia de María convertida en altar del sacrificio, sino también de la corona de espinas, los clavos y el barreño con la esponja ensangrentada, y, incluso, por la disposición del cuerpo sobre el sudario púrpura y con los brazos abiertos, como acabado de entregar a su madre tras descender del madero, formando una lívida diagonal que se cruza con la que forma la Virgen, sentada sobre un saliente más elevado de la peña que sirve de funerario trono. Sin embargo, la escena se ambienta en la oscuridad de una angosta gruta rocosa y el momento representado parece un prólogo del santo entierro al cual acuden los ceremoniales ángeles con sus cirios.

El clima emotivo y la opción estilística de esta obra nos acercan a pintores del final de siglo como Belisario Corenzio (c. 1558-1646), el griego enraizado en Nápoles donde a principios del XVII consiguió el monopolio de la pintura al fresco, o Giuseppe Cesari, el pintor del “Cristo muerto con ángeles” de Pietro Aldobrandini (1599). Y, particularmente, al primero, y a su “Cristo muerto y ángeles” de la iglesia campana de Sant Agostino d’Arienzo, con el cual manifiesta coincidencias en el rostro de Jesús y en el breve nimbo radiante —un

sutil resplandor dorado. Sin embargo, creo que algunos detalles en el cuadro recomiendan una menor ambición atributiva y invitan a dirigir la mirada hacia autores más modestos y de pincel más inseguro. Me refiero a las proporciones del cuerpo de María y al desconcertante lapsus de la pierna derecha de Cristo, una negligencia impensable en autores de la categoría de los citados —o incluso en un trabajo de taller que el maestro hubiera supervisado— y en cambio explicables en la intervención de un autor de menor enjundia, de tono más artesanal aunque instalado en alguna de estas ciudades y con acceso a los trabajos de los autores más insignes.

De autor diferente, la *Conversión de la Magdalena* (Fig. 4) produce la misma impresión de pintura importada y creada por un pintor familiarizado con la cultura artística romana de la segunda mitad del siglo XVI y, quizás, a tenor de la figura de Jesús, con la obra de Girolamo Muziano (1528/32-1592). Es probable que esta pintura sea el “quadro quando Nostro Signore converti la Madalena” del inventario del traslado del 1602 (o alguno de los “Dui quadri della Madalena” también recordados entonces). Como en el caso de la *Piedad con ángeles*, es necesario ponderar una interpretación bastante insólita de la conversión de la santa del arrepentimiento. Como otros contemporáneos, el anónimo indaga en el intenso drama de María Magdalena para inventar una escena de diálogo íntimo con Jesús en compañía de una criada que parece culminar en la conversión de la pecadora, dispuesta a abandonar sus riquezas. La solemnidad del escenario y sus monumentales columnas salomónicas y el gesto de la protagonista deshaciéndose las cuidadas trenzas, podrían sugerir un instante previo a la más divulgada escena del perfumado de los pies de Cristo en el banquete en casa de Simón. A pesar de la esforzada exhibición descriptiva del vestido contemporáneo de la Magdalena, la plasmación de esa singularidad temática se concreta con medios modestos: el escenario no consigue ser del todo espacioso y legible y los personajes delatan una caracterización y una emotividad fría y bastante genérica.

A propósito de esta tela, es posible dar un paso algo más decidido para aproximarla a un contexto más cercano a una atribución. Para ello debemos volver a la documentación revisada en la primera parte de este trabajo, al segmento en que comparecía una personalidad cercana a un perfil como el descrito, el de “Domingo Tricenzo pintor a la Trinidad del Monte en la calle que sube a la viña del cardenal de Medicis” como autor de diversas telas para el quinto marqués: una “Nuestra Señora de la Soledad”, una “Oración al uerto”, un “Sepulcro” y, sobretodo, por razones obvias, una “Madalena”. Plantearse que él pudiera ser el autor de la “Conversión de la Magdalena” tal vez no sea una mala hipótesis de trabajo a pesar de que de momento no conduce a resulta-

dos concluyentes. Por ahora tal conjetura sólo tiene como aquilatador la *Sagrada Familia* del altar de la archicofradía de la SS. Annunziata de la iglesia de Sant'Agostino en Roma (Fig. 5). Es un trabajo documentado de un "Domenico spagnuolo" del año 1589; al parecer su única intervención conservada —siempre que sea él, como parece, el Domenico indicado en los documentos— y, claro, la obra decisiva para fijar su manera pictórica, a pesar de tratarse de una transcripción de la *Madonna di Loreto* de Rafael (actualmente en el Musée Conde de Chantilly) que sería literal sino fuera por el añadido de la gloria con ángeles que arrojan las flores que caen la cama.⁴⁵ Justamente es el rostro de uno de esos ángeles, el mayor de nuestra izquierda, el que juega la función de "aquilatador" dada su cercanía al de la santa arrepentida de la tela de Villafranca.

Esta propuesta atributiva tal vez podría incluir a la última pintura de la que trataré aquí, la copia de la *Transfiguración* de Rafael del monasterio (Fig. 6), citada como la "Transfiguración del Señor con un milagro de los apóstoles" en los papeles de 1616, transcripción fiel de la monumental creación de Rafael admirable en el siglo XVI en la iglesia de San Pietro in Montorio. Me parece una hipótesis razonable teniendo en cuenta la faceta de Treceño como proveedor de copias de obras "insignes" para el patriciado español residente o de paso en Roma —aunque difícil de probar a causa, justamente, de la naturaleza fielmente reproductiva de esta vertiente de su actividad. Y tal vez resultaría una posibilidad más cierta si, como intuimos, el desconocido "Domingo Nicenio", que según Fernando Rojo es el autor de la *Visitación* del retablo mayor del monasterio de Santa María de la Vid encargado por Don Juan de Zúñiga, Conde de Miranda (una copia del cuadro de Federico Barocci de la capilla Pozzomiglio (1583-1586) en la Chiesa Nuova), la única pintura del conjunto que no lleva firma⁴⁶, fuese en realidad nuestro Domenico Trezeno o Tricenno (Fig. 7). De estar en lo cierto, la desdibujada personalidad pictórica de este hispano residente en Roma adquiriría mayor consistencia, al menos como pintor de dos importantes figuras del gobierno español en Nápoles y como autor de una copia del gran cuadro de Barocci, no de grabado sino tomada, como la *Transfiguración*, en la Vallicella, frente al original, tal como acredita la fidelidad cromática general en ambos casos.

Los retazos en la Anunciada: la custodia monumental

En contraste con las dudas e incertezas relativas a los cuadros, la autoría, la historia y los avatares del extraordinario tabernáculo del altar mayor del monasterio pueden ser reconstruidos con alguna seguridad. Su historia luce claramente en las misivas conservadas que Don

Alonso de Torres Ponce de León transmitió desde Roma a su señor Don Pedro entre 1615 y 1618, referidas a la custodia comenzada en Roma en mayo del año 1616 por orfebre Carlo Minotti y entregada y montada por el propio platero en la primera y modesta iglesia del monasterio en otoño de 1618 (Fig. 8). Son cartas que también dan cuenta de otros compromisos artísticos seguidos con atención por el quinto marqués: la realización de pinturas sobre cobre de la serie de los "Ermitaños" de Johannes y Raphael Sadeler o de la "Vida de Nuestra Señora y Nuestro Señor"; y de pinturas "exquisitas" sobre jaspe, algunas de las cuales se encargaron a Sigismondo Laire⁴⁷.

Si bien la primera mención a este tabernáculo de piedras preciosas aparece en una carta de 28 de abril de 1615 —"Con desseo spero cartas de Vuestra Excelencia y recaudo para que la Custodia se pueda acabar que spero ha de dar Vuestra Excelencia por bien empleado su dinero y yo mi trabajo"—⁴⁸ la mayoría de las informaciones que poseemos de su proceso creativo se sitúan en los diez meses transcurridos entre el otoño de 1617 y el inicio del verano de 1618. Fueron semanas decisivas, cuando los trabajos de "Carlos platero" avanzaron con rapidez bajo la mirada de Don Alonso. Éste en sus informes da cuenta de su celo en defender los intereses de su señor —"no ay día ninguno aunque sea de fiesta que yo dexe de visitarla"—; de la diligencia del maestro y sus ayudantes —"que se trabaja en ella sin intermisión"—; de la calidad de los materiales utilizados —"las piedras se van acabando de comprar que serán vistosas pues se han escogido entre las mejores e Vuestra Excelencia saldrá muy cumplido"—; de la dificultad de su realización —"por su perfección es forçoso que el maestro ponga la mano por todo"—; o de la belleza del resultado —"Vuestra Excelencia spero que tendrá gusto quando la vea, pues quien la ha visto armada juzgan que será la mas artificiosa que se aya hecho en Roma".

El escrito del 30 de diciembre de 1617 resulta ejemplar en todos los sentidos mencionados: "La custodia cada día va saliendo mejor y se trabaja en ella gallardamente no pasándose ningún día sin que yo la visite, y las piedras de jazpes y amatistas y diasperos son excelentes y se labran a gran priesa; y los lapislazaros se van buscando muy finos por que todo salga muy correspondiente y con la pedana que se ha de hazer y figuras que se van fundiendo para adorno se gastaran hasta tres mil y quinientos ducados por que, aunque el concierto primero es de tres mil, se han añadido muchas cosas sin las cuales no convenía hazer esta obra que ha de salir mas perfecta y bien acabada que la del Jesús ni la de San Juan Laterano como se ve claramente, y el artífice no ganara un quarto en ella que assí puedo jurarlo a Vuestra Excelencia en mi consciencia, pues todos los materiales que se compran se conciertan en mi presencia, pasa el

pagamiento por mis manos y assí mesmo lo que se da cada semana para sustento de los oficiales que trabajan”⁴⁹.

Esta carta introducía un tema clave al comparar (y equiparar) la obra de Carlo Minotti con dos de las custodias más preciadas de Roma, una, indeterminada, de la iglesia del Gesù, y la otra de la Basílica de San Giovanni in Laterano, claramente la del altar de la flamante capilla del Sacramento diseñado por el arquitecto Pompeo Targone, en realidad, la piedra de toque de la de Don Pedro, tanto por su espectacularidad como por su coste, indicador del listón que el marqués no deseaba superar como sugiere la carta de 27 de enero del 1618 (“Con razón Vuestra Excelencia se quejará si la Custodia llegara a los 24 mil escudos que yo avisé que costava la de San Juan Laterano”), en la cual, en todo caso, se calmaba la inquietud del cliente al recordarle que “cuando la verá le parecerá que los vale”. En tal parangón, y a ojos de la colonia española en Roma, la del Villafranca era mucho mejor: “para que todo salga a gusto de Vuestra Excelencia como spero por que todos confiesan que de artificio es la mejor, y las piedras no serán malas aunque no de tanto precio como las de San Juan Laterano que aquella custodia costó a Papa Clemente 24 mil ducados, pero la hechura es muy inferior a la nuestra”⁵⁰.

Justamente a principios del año 1618 consta que los trabajos avanzaban aceleradamente –“el bueno de Carlos trabaja de día y de noche” –, de manera que empezaron a preverse las condiciones y las fechas de su traslado a España, acompañada de su autor que se responsabilizaría del montaje final: “En la custodia se trabaxa sin intermisión, y se haze todo esfuerzo para acabarla, y el quando no lo savré dezir aunque espero que para mediado março se podrá encaxar que si no estuvieren del todo las piedras acabadas de perfeccionar y dorar el tabernaculo se podrá allá hazer que de qualquiera manera será necesario que Carlos vaya a armarla y ajustarla para siempre, que la obra es tal que lo mereze y yo assisto continuamente a solicitarla y el gasto llegará a tres mil y quinientos escudos de a 10 julios por escudo que con todo esto no ganara para un vestido el que la haze que como todo quanto se compra y paga a los oficiales pasa cada día por mis manos puedo testificarlo y el gasto de las piedras es muy grande y espero quando Vuestra Excelencia la vea lo dará todo por bien empleado”⁵¹.

En marzo, en efecto, parecía ultimada, hasta el punto que “vase dorando del mejor maestro que ay”⁵², y que Don Alonso consideraba que “se pudiera emvalar dentro de diez días sino fuera por causa de las piedras, que como algunas no han salido tan a gusto ha sido necesario acerrarlas otras en que se consume gran tiempo; con todo esto si la partida de Vuestra Excelencia es con tanta brevedad la embiaré con el mesmo Carlo y un ayudante para que llevando de aquí lo necesario la pueda acabar



Fig. 2. *Taller del Veronés. Adoración de los Magos. Villafranca del Bierzo, monasterio de la Anunciada. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.*

allá por el gusto que Vuestra Excelencia tendrá de no dexarla atrás, que assí me parece que combiene, pues de cualquier manera aunque estuviese del todo puestas las piedras seria necesario embiar este hombre con ella para componerla y ajustarla a donde se ubiere de colocar y Vuestra Excelencia se hallará contento y satisfecho d.esta resolución y avisándome que la ponga en execución al momento lo haré, enviándola por la mar en Fregata si la ubiere y si de Genova la pudiese Vuestra Excelencia embiar seria más acertado pues viniendo a solo esto volvería acá con más brevedad, remitiéndome en todo a la voluntad y disposición de Vuestra Excelencia pues a mi toca solamente el obedecer”⁵³.

En junio estaba lista y se concretaban las gestiones para su envío a España. Todo consta en los despachos de Don Alonso, empezando por el tan ilusionado del día 16 que la da por acabada: “La custodia ha salido lucidísima y espera la fragata para partirse conforme lo que escribí a Vuestra Excelencia en la estafeta pasada, deseando que llegue a sus ojos por la satisfacción que espero

que han de tener en verla; las caxas en que ha de ir están hechas, y el artífice dispuesto para acompañarla y confío en Dios yrá a salvamento pues su Santidad con mucho gusto le ha dado su bendición pidiéndosela yo en nombre de Vuestra Excelencia”. Sin embargo, el día 23 aun permanecía en Roma donde la vio “el Padre fray Diego de Quiroga capuchino Provincial de Valencia” quién “de presencia dirá a Vuestra Excelencia lo bien que le ha parecido pues quiere acompañarla”. Y una semana después todavía se aguardaban instrucciones de un Don Pedro tal vez absorbido por los asuntos políticos y militares derivados de su más gloriosa jornada, la toma de la fortaleza de Vercelli: “No he tenido carta de Vuestra Excelencia con la última estafeta que la deseaba así por saber de su salud como de la Barca para llevar la custodia la qual spera la resolución juntamente con el artífice y que se le dé recaudo y consejo para el viaje y un tanto al mes mientras estará fuera de Roma que así lo hizo el Marqués de Villena quando fue a Sicilia con otra que le hizo, que todo se ajustará en la mejor forma que se pudiere que para esto y darle algún dinero a este pobre hombre será necesario que Vuestra Excelencia me remita hasta trescientos escudos de moneda que le juro que todo lo que se le ha dado lo ha gastado sin averse podido comprar un sombrero que es lástima lo que ha trabajado sin ninguna ganancia; estimándose la custodia en más de siete mil ducados que es más de la mitad de lo que se le da y el va de buena gana sperando que Vuestra Excelencia como cavallero tan fino le gratificará en parte su trabajo que se ha luzido muy bien”⁵⁴.

Finalmente, la nave debió partir a mediados del mes de julio, si se cumplieron las previsiones de la carta del día 7: “Respondo a la del 27 del pasado con avisar a Vuestra Excelencia que irán las dos imágenes de piedra en la varca que partirá el miércoles que viene con la custodia, y el maestro [siguen una o dos palabras ilegibles porqué el folio está dañado] necessario pagarle porque tiene algunas deudas que [nuevamente el folio está dañado] no le dexaran partir, y para que esto se pueda hazer y [dañado] de la obligación que tengo hecha supplico a Vuestra Excelencia se sirva de mandarme remitir trescientos escudos de moneda para el gasto del camino y embarcar las caxas.”⁵⁵.

Al fin, en octubre, la flamante custodia romana entraba en el monasterio donde fue recibida con gran entusiasmo por la comunidad. Nos los cuenta un texto excepcional: la carta de agradecimiento a su padre redactada por Sor María de la Trinidad el 18 de octubre de 1618. La “menor y mas obediente hija” del marqués se muestra impactada ante el espectacular gesto paterno. Y contempla como, ante sus ojos, el montaje de la grandiosa custodia romana de piedras preciosas, a la cual consideraba digna de presidir “la de San Pedro” en el Vaticano, transmuta el modestísimo espacio del primer templo

monacal en “mui gran yglesia”. Para ella, ese tabernáculo resultaba la más bella pieza de entre los grandes regalos del marqués a su fundación, entre los cuales se contaban ya los devotísimos “Ermitaños”, y el “lindo” petril y el “caldero hermoso”, tan bellos que “deçian las monjas que lo guardasemos para quando pasase el Papa a Santiago”. Casi suspirando, Sor María concluía que “quedamos tan ricas que podemos conpetir con la yglesia mas luçida que hai en el mundo”, recordando a su padre que una “monjica de las forasteras” tuvo una intensa impresión acerca de la magnificencia del marqués al ver salir los preciosos elementos italianos de cajas y baúles: “y quando Dios no supiera dar premio a obras menos dinas del estos ángeles de mi compañía lo an de mereçer a Nuestro Señor besan a Vuestra Excelencia los pies todas y la madre escribe que no se contenta con esto y quisiera yo saber lo que a cada una y a todas juntas he oydo y la estimación con que las veo que es un particular consuelo para mi. Deçia una monjica de las forasteras quando vio todo esto sobre unas mesas, O Jesus y que tal debe de ser este señor, Dios me lo deje ver, confieso que como m.está tan bien la petición que me yço no (hable) fuerça que la padezco en esto tan particular que no creo que he de llegar a verlo y esto piénsolo así quando no confío lo que debo de Dios que me a de traer sin duda a Vuestra Excelencia aunque en esta ocasión no sea posible por que no querrían mas los que no desean ver a Vuestra Excelencia premiado, y así suplico yo señor mio y padre de mi alma si algo valgo para esto que no se de Vuestra Excelencia por entendido de las sin raçones que suceden”⁵⁶.

Y con la custodia apareció su autor, Carlo Minotti, que conoció el otoño berciano mientras montaba su monumental templete sobre el altar de la primera iglesia de La Anunciada, y que en navidad pedía permiso para retornar a su patria. Así lo cuenta Sor María en otra misiva. En ella, una vez desahogada su añoranza por un padre que, finalmente y a pesar de sus deseos, no había podido acompañar tan suntuoso ofrecimiento, (“que presto ará treçe años que no le he mereçido en mi vida bueno ni en toda la mía he pasado otra ausençia tan larga no sé como mis hermanos lo pueden acabar consigo que si tuviera su libertad a pie me fuera a echarme a los de Vuestra Excelencia”), mencionaba como “Carlos diçe que a hiçido y aderezado aquellas figuras de bronce y echo en ellas quanto a podido, bea Vuestra Excelencia si manda mas o que se doren a mi que el diga que no hai oro para ello se ara lo posible por que se berifique bien lo que Carlos diçe de mi que tengo gran animo y poco dinero, por canteras de mármol diçe que no allado más que la del Valcarçe ni hai otra pero que por piedra no quedaran en esta tierra los edificios que le acontentado mucho pide liçencia para hirse con Vuestra Excelencia y como yo no la tengo para darla respondí que la pidiría”⁵⁷.



Fig. 3. Anónimo: *Piedad con ángeles*. Villafranca del Bierzo, monasterio de la Anunciada. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

Amén de vivos documentos humanos y intensas evidencias de la recepción de una preciosa obra de arte, los últimos mensajes son la prueba concluyente y definitiva de que la custodia llegada a Villafranca del Bierzo era la misma que unos meses antes había salido del taller romano del orfebre Carlo Minotti con destino al puerto de Cartagena, acompañada de su autor, desplazado para montarla. Era el tabernáculo, pues, mencionado en aquella carta de don Alonso de Torres Ponce de León de 23 de junio que delataba el interés del “Padre Fray Diego de Quiroga” por acompañarla a España “con la barca que espero me imbie Vuestra Excelencia, o, con lo que se hallare, partirá de aquí a Génova con el maestro que espero llegará a tiempo para que Vuestra Excelencia pueda llevarla consigo como me significa en su última de 13 del presente sin ofrecerse otro que responder ni que avisar sino que el presente de los Bozales y Jaezes y cavallos que ha imbiado el duque de Ossuna al sobrino del Papa se le dio ayer que fue muy bién recevido y estimado, y la ocasión muy a propósito para la acción que ha de hazer en nombre de su Magestad el día de San Pedro de presentarla acá por el feudo de Nápoles”⁵⁸.



Fig. 4. Anónimo (Domingo Treceño?): *La conversión de la Magdalena*. Villafranca del Bierzo, monasterio de la Anunciada. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

El “Carlos”, el “bueno de Carlos [que] trabaja de día y de noche”, el “Artífice [que] no ganará un quarto en ella”, el platero que trabajó en la custodia sin “averse podido comprar un sombrero” o “un cuello”, era Carlo Minotti, una figura destacada de la platería romana pero todavía poco conocida. Sólo una vez se nos manifiesta su nombre completo en la documentación de Don Alonso, concretamente en la “Cuenta de lo que he gastado por el Excelentísimo Señor Don Pedro de Toledo Ossorio marques de Villafranca Gobernador de Milán” de 14 de abril de 1618, en la cual consta también la fecha de comienzo de sus trabajos: “Item escudos dos mil y seiscientos pocos mas o menos que tengo gastados en la custodia dados a Carlo Minoti desde mayo 1616 que se comenzó la custodia en diversas vezes”⁵⁹. Era un orfebre nacido en Castel di Sangro en 1560 y muerto en Roma en una fecha indeterminada pero posterior al 1626, cuando consta aun viviente en un documento referido a su hija Medea. Se han publicado algunos datos de su actividad profesional: en 1590 aparece como cónsul del colegio de los orfebres romanos, entre 1593 y 1598 tuvo el taller en la Chiavica

di Santa Lucia, ante el portal de S.Stefano is Piscinula, en 1595 creó una sociedad con Giacomo da Prato, y en 1601 con los maestros Michele da Prato y Ambrogio Pagani. Entre sus trabajos constan dos candelabros para el colegio de orfebres de la ciudad (1591-1593), una base de plata para la cruz de la iglesia de San Eligio degli Orefici (1594-1596) y, sobretudo, ya que parece su obra más importante hasta el descubrimiento de su autoría sobre la custodia de la Anunciada, el pesebre de plata y piedras preciosas para la capilla Sixtina de la Basílica de Santa María Maggiore, encargo del embajador marqués de Villena en nombre del rey de España (1604). Esta gran pieza estaba acabada entre 1607 y 1608 cuando fue valorada tanto de manufactura como de materiales –alabastros, jaspes, amatistas, lapislázulis– por los maestros Antonio Gentilis, Curzio Vanni –el joyero del Papa, autor de la “Santa Cena” de oro del altar del Santísimo Sacramento de la Basílica Lateranense–, Alessandro Panucci, Paolo Neruci, y Giorgio Rancetti (c.1540-1610), el medallista de Clemente VIII i Pablo V⁶⁰.

Don Pedro de Toledo conocía perfectamente a Carlo Minotti puesto que había trabajado para él una década antes como lo demuestra otra serie epistolar de Don Pedro, en esta ocasión girada con Carlos de Belamor y Francisco de Valcárcel, por entonces sus agentes en Roma y Nápoles. Por una carta fechada en Roma el 12 de febrero de 1604, sabemos que le fabricó otra custodia monumental: “Al los diez desde llegue a este lugar y conforme me tenia Vuestra Excelencia mandado fuy a ver la custodia que haze Carlos platero”. Sin embargo el orfebre se encontraba “muy desconsolado porque no le han jamás embiado ningún dinero”, pero a pesar de todo continuaba con su labor –“a sydo tan hombre de bien que la tiene en muy buen punto y será acabada sy se le da recaudo por mayo”–, no sin antes advertir al marqués que si “no gusta de tomarla”, es decir si no hacia frente a sus obligaciones, “que el duque de Lerma la tomará”. Algo que Belamor intentaría evitar a toda costa: “yo le he respondido que no le passe por la ymaginación de cumplir a Vuestra Excelencia lo que ha prometido, y assy lo hará”⁶¹.

A principios de verano, la paciencia del platero se agotaba y parecía dispuesto, efectivamente, a entregar la obra al duque de Lerma dadas las graves dificultades del marqués para satisfacer los pagos pendientes: el agente, desde Nápoles, se dolía de no saber “donde juntar el dinero sino dexando de cumplir con los acreedores a los plaços que Vuestra Excelencia esta obligado, lo qual es impossible y a sydo milagro que asta agora yo lo aya podido hacer” y advertía que “Carlos platero se protesta que la venderá”⁶². De manera que, un mes más tarde, el destino del tabernáculo era incierto. Hasta el punto que en ausencia de Carlos de Belamor, es Francisco de Valcárcel quién, a pesar que “Vuestra Excelencia no se



Fig. 5. Domingo Treceño. *Sagrada Familia*. Roma, iglesia de Sant'Agostino. © Fotografia Istituto Centrale per il Catalogo e la documentazione. E 45482.

acuerda de mandarme ocupar en su servicio como su menor criado y vasallo en lo que aquí en esta corte sea ofrecido nunca e faltado cumpliendo en esto mi debito que de servir a Vuestra Excelencia tengo”, informaba a su señor de la situación límite del encargo y de pasada procuraba desacreditar la gestión de Carlos de Belamor: “...pareciome seria bien avisar a Vuestra Excelencia lo que se ha hecho del Tabernaculo, Carlos platero como otras beces avise a Vuestra Excelencia y a don Carlos Villamor pedia dineros para acabarlo según lo que se capitulo en Civita Vieja el qual entreteniendoy con buenas palabras con ellas lo entretube asta aora que no e podido mas. Don Carlos me scrivio los días pasados que avía vendido una partida de bino para embiarle dinero que lo entretubiesse que solo aguardava respuesta de Vuestra Excelencia lo qual yo hice lo mejor que pude al fin mientras yo fui a Florencia a servir a mi Señora la Duquesa, el Duque de Lerma se lo peso por dos mill ducados y hizo scritura dello lo que a mi me peso arto; la culpa ni a sido mía ni aun del platero que arto spero sino de Don Carlos que tardó con el dinero que con cien ducados que le embiaran para acaparar le se aguardava mill



Fig. 6. Anónimo (Domingo Treceño?). *Transfiguración*. Villafranca del Bierzo, monasterio de la Anunciada. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

años; Vuestra Excelencia bea en esto lo que se a de hacer y me avise que podría ser lo remediase como ubiese dineros”⁶³.

El marqués pareció reaccionar. y se puso al día en los pagos. Así lo indican las cartas de don Carlos de Belamor redactadas durante el invierno de 1604, que dejan constancia, además, de las primeras impresiones provocadas por la obra entre los privilegiados que pudieron contemplarla en el taller del platero. Como don Francisco Ausias March que “ha venido de Roma y la ha visto y parecido cosa muy excelente y que se trabaxa en ella y que estará echa dentro de quatro meses. Yo creo que será menester mi presencia para que se acabe todo bien que estos romanos ...”. Las últimas anotaciones de don Carlos confirman que, al final, el encargo no escapó de la órbita de la casa de Villafranca. Los trabajos prosiguieron “con mucha flema desse Carlos platero” y se acabaron en navidad del 1605, cuando se calculaba de enviarla por mar a Cartagena: “por vía de monseñor Peña hiçe diligencia con el platero que agora nos remite a Navidad será menester apretarlo, y Vuestra Merced embie a mandar a quien se podrá consinar la custodia en Cartagena que es lo megor con la primera nave”⁶⁴.

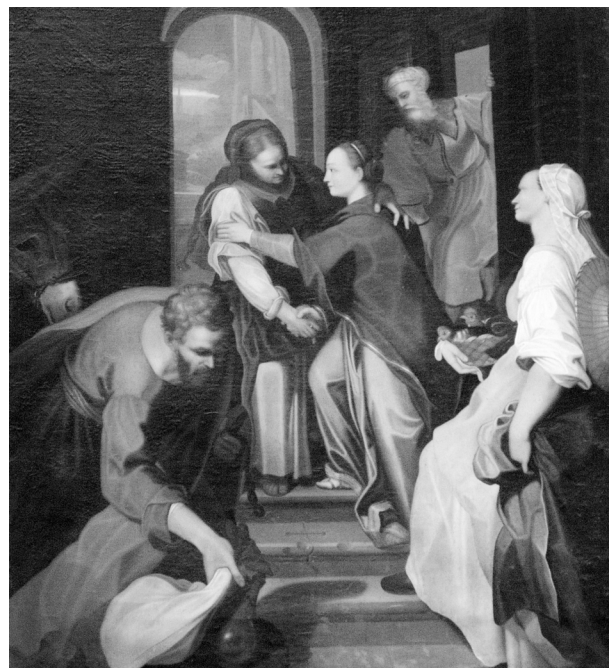


Fig. 7. Domingo Treceño. *Visitación*. Santa María de la Vid, retablo mayor de la iglesia. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Agustinos.

Y sin embargo, la reaparición del asunto de la custodia diez años más tarde, cuando Don Pedro es ya gobernador de Milán, avala dudas respecto de si, finalmente, las estrecheces del platero, la intromisión del todopoderoso duque de Lerma y las dificultades económicas del quinto marqués se conjugaron para dejar a éste último sin su preciada pieza, al menos momentáneamente. Algo que le obligaría a intentarlo nuevamente años más tarde, cuando su deseo se materializaría en una segunda y espectacular custodia que aun hoy preside la iglesia de la Anunciada. Es una situación poco probable. En realidad es mucho más razonable una segunda hipótesis para conciliar una secuencia con dos encargos de custodias por parte del mismo personaje. Resulta mas creíble pensar que Don Pedro nunca hizo aquel primer encargo para La Anunciada, dado que en esas tempranas fechas del siglo XVII aquella fundación era inimaginable –no lo sería hasta el despertar vocacional de su hija–, sino para el otro monasterio de su promoción, el de Cabeza de Alba, cercano a su castillo de Corullón que ya hacia el 1601 era el lugar previsto para la construcción de una nueva iglesia dotada de una capilla funeraria y ornada con “la reja y custodia de Cabeça de Alba”, y el destino de dos pintores y un arquitecto y de una parte substancial de los objetos artísticos que Don Pedro se encargaba de enviar desde Italia.⁶⁵ Evidentemente, la discordancia de la fecha de 1601 en que ya se cita una custodia para esa iglesia y la de 1604 de la primera docu-

mentación de Minotti, podría hacer pensar, incluso, en una tercera pieza de tal lujosa tipología, pero los avatares relatados más arriba podrían sugerir igualmente que la custodia que el marqués quería traer a España a finales del 1601 era la misma que había contratado con el “flemático” Carlo Minotti y que este no acabaría hasta algunos años más tarde. Pero todo esto es algo que actualmente resulta imposible de demostrar ya que de aquel monasterio conservamos solo algún pequeño recuerdo arquitectónico, casi insignificante a la luz de la importancia que aquel edificio tuvo en la vida de su patrón.

Incluso en su estado actual, algo maltrecho tras salvar temporales de saqueos y repetidas ocupaciones militares del monasterio⁶⁶, la custodia de la Anunciada está a la altura de los calificativos de sus contemporáneos, sin duda también en razón de sus impresionantes dimensiones (295 x 130 x 130), ciertamente “romanas” –y chocantes en su ambiente primigenio de la primera iglesia monacal, en realidad la austera capilla del antiguo hospital de Santiago. Tiene aspecto de esbelto templete centralizado de planta ochavada con dos relucientes cuerpos metálicos de progresión telescópica. Cada uno se divide horizontalmente en tres niveles tratados con soluciones cromáticas equivalentes: un pedestal, un cuerpo principal y un ático que en el segundo piso sirve de tambor para una cúpula dorada coronada con una linterna. La organización del núcleo de cada piso difiere notablemente: el inferior se articula mediante un orden de columnas corintias que enmarcan un orden menor de pilastras doradas de fuste estriado flanqueando arcuaciones que generan, alternativamente, hornacinas y portales; y el superior lo hace con columnas binadas y ventanas fingidas con frontones. En cada nivel, el orden se proyecta desde los vértices de los octógonos superpuestos gracias a las columnas exentas de mármol africano blanco y negro. Sus basas son doradas y los capiteles policromados de verde con la roseta en rojo, los mismos colores del friso de grutescos que enlaza las semiocultas pilastras áureas. Cada orden se eleva sobre un pedestal de cipollino rojo –en realidad, una malla metálica con forma de dado revestido de plaquitas de tal mineral (o de diasprio colorado)–, y tiene el friso del entablamento decorado con aplicaciones de lapislázuli. Las caras correspondientes a los dos ejes centrales del octógono se enmarcan con columnas que sostienen unos turgentes frontones coronados con estilizadas figuras femeninas recostadas (Fig. 9), mientras que en el intradós presentan placas de cuarzo amatista púrpura instaladas dentro de los arcos tangentes al friso de entrelazos fitomórficos. Los segmentos de disposición oblicua se realzan mediante hornacinas doradas presididas por cuatro figuras de bronce policromado de personajes emblemáticos del Antiguo Testamento y de la iconogra-

fía eucarística, convenientemente identificados por inscripciones: Aaron, Melchisedec, David y Moisés, y sus compartimientos del ático han recibido láminas de verde africano (o de venturina verde).

La organización del segundo piso, emergiendo de la cornisa de modillones que, tal vez, sostuvo las desaparecidas figuritas de apóstoles, es más uniforme, con un tratamiento similar para todas las caras, enriquecidas con fingidos ventanales decorados, alternativamente, con plaquetas de cuarzo amatista y de verde africano que vuelan sobre las alas de unos querubines de turgentes cabelleras. Además, su organización queda atada con el nivel inferior a través de la continuidad de los ejes, de la parecida estratificación del alzado y del uso de motivos idénticos como las columnas de africano con capiteles verdes, los frisos de mineral azul o los pedestales rojizos de *cipollino*. La novedad reside en la duplicación de las columnas del orden y la lógica dilatación de sus pedestales y entablamentos en proyección, y en la aparición del gran ático de transición hacia el casquete dorado, con las caras separadas por ménsulas avolutadas encargadas de prolongar las verticales de los ejes de los órdenes hasta los nervios de la cúpula y las volutas de su linterna.

Se trata, pues, de un diseño original con respecto del de los tabernáculos contemporáneos con los que rivalizó a criterio de algunos de sus contempladores. Aunque alcance una altura parecida, es substancialmente diverso del “ciborio” mencionado expresamente en la documentación, el formidable y robusto tabernáculo del altar del Sacramento de la Basílica lateranense elaborado por Pompeo Targone (1600), compuesto de un solo cuerpo octogonal (pero seccionado tras la quinta cara) coronado de frontones y decorado con esculturas de gran ambición compositiva. Claro que ese único núcleo pentagonal está montado entre un doble pedestal, almohadillado y con relieves de plata sobre fondo de lapislázuli, y un tambor ceñido por dos volutas que sirve de base a una espléndida cúpula de “pietre dure” encajadas en una red dorada, coronada por una imagen de Cristo resucitado. Tal como indicaban los viejos documentos leídos hace un momento, el templete clementino es un trabajo más lujoso que nuestra bella custodia, elaborado a partir de un despliegue más generoso de los elementos preciosos: del oro y el bronce dorado, el jade y el lapislázuli, espectacular como fondo de los relieves de plata enmarcados con gemas. La de la Anunciada varía menos respecto del cuerpo superior del majestuoso tabernáculo de la capilla Sixtina (o del Sacramento) de la Basílica de Santa María Maggiore, realizada por Sebastiano Torriggiani y Ludovico del Duca hacia 1590. Minotti debía tener bien en mente esta custodia tan impresionante suspendida como si fuera ingrátida sobre los hombros de cuatro ángeles de bronce dorado



Fig. 8. Carlo Minotti. Custodia monumental del altar mayor de la iglesia del monasterio de la Anunciada. Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

de tamaño natural, dispuestos sobre el altar central de la lujosa capilla cruciforme edificada por Domenico Fontana, un arquitecto bien conocido de Don Pedro. El templete propiamente dicho ofrece algunas coincidencias con el diseñado por Minotti: el volumen exento, la planta ochavada, los cuatro frontones culminando los edículos de las caras principales alternándose con las hornacinas con figuras de los ejes oblicuos, la gran cúpula nervada y su linterna con volutas... Son similitudes muy genéricas y, en cualquier caso, bastante menos



Fig. 9. Carlo Minotti. Custodia monumental del altar mayor de la iglesia del monasterio de la Anunciada: detalle Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

relevantes que las variaciones (en los juegos cromáticos de los materiales, en el protagonismo de esculturas y relieves, en el juego proporcional) que finalmente determinan que la custodia de la Sixtina resulte más grave y arquitectónica y la de la Anunciada más ornamental, fantástica y esbelta. En estos valores, la nuestra parece equidistante de los grandes modelos romanos y de la concepción florentina de la contemporánea y sofisticada custodia fabricada por el sienés Domenico Montini para el cardenal Antonio Zapata, virrey de Nápoles entre 1620 y 1622, que la regaló a Felipe III, actualmente conservada en el Palacio Real de Madrid (1619), tan diversa de sus competidoras romanas a causa de la presencia de las menudas *intarsie* historiadas⁶⁷. Y, en cualquier caso, es una de pieza de una presencia extraordinariamente romana, tanto tipológicamente como por la cultura de la cual fue destilada, propia del ambiente artístico de la ciudad a caballo de los siglos XVI y XVII, con evidentes referencias a la miguelangelesca cúpula de San Pedro, ya notadas por M.J. Redondo⁶⁸, o con claros vínculos entre los elementos figurativos y la escultura romana, tan diáfanos con la simple contextualización de los patriarcas dentro de la producción de autores como Nicolas Cordier, Leonardo Sormani o Ambrogio Bonvicino, y de los personajes femeninos reclinados en los frontones, con su atrevido aspecto de amazonas, en los repertorios de Stefano Maderno, por ejemplo.

Es fácil entender, pues, aquella emoción maravillada con que fue recibida a su llegada al entonces precario monasterio berciano. Tal vez esa reacción dependió poco de datos críticos como los reseñados, y mucho más de su espectacularidad material y su rareza de pieza traída del centro artístico y espiritual del catolicismo. No resulta un sentimiento absolutamente remoto para quien ahora la

contempla presidiendo el retablo de la nueva iglesia mientras piensa en los proyectos del quinto marqués, en los avatares de su fabricación y traslado, o en Carlo Minotti, montándola y completándola en su otoño berriano de 1618. A pesar de ser sólo el jirón de un sueño

que la imaginó dialogando con una capilla funeraria —o presidiéndola— construida y decorada con mármoles, diaspros y alabastros de colores, según el gusto y los usos de las lujosas capillas patricias de la Roma tardorenacentista.

NOTAS

- ¹ Joan BOSCH BALLBONA: “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt y los “Ermitaños” de Pedro de Toledo V marqués de Villafranca”, *Locus Amoenus*, 9 (2007-2008), pp. 127-154. Como en aquel caso, el presente estudio se inscribe en el proyecto de investigación *La encrucijada europea de las artes del renacimiento* (1450-1640) (HUM2006-12604-C02-01) Ministerio de Educación y Ciencia (Secretaría General de Política Científica y Tecnológica) y no existiría sin la complicidad y la colaboración tanto de Sor Carmen Arias y de toda la comunidad de Clarisas de La Anunciada, como de la Fundación y Archivo Ducal de Medina Sidonia. Y le faltaría consistencia argumental sin los materiales recopilados gracias a la hospitalidad de la Biblioteca Nacional de España, la British Library y el Warburg Institute.
- ² Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHN Madrid). Antiguo Régimen. O.M. Caballeros de Santiago. Exp. 8067; para otras indicaciones o clarificaciones genealógicas ver Fray Geronimo de SOSA: *Noticia de la gran casa de los marqueses de Villafranca y su parentesco con las mayores de Europa en el arbol genealógico de la ascendencia en ocho grados por ambas lineas, del excelentísimo Señor D. Fadrique de Toledo Osorio septimo marques de esta casa*. En Nápoles por Novelo Bonis impresor arzobispal 1676, pp. 68-70. Por otra parte, gracias a Araceli GUILLAUME-ALONSO: “*Lettres à mon père. Aspects des rapports homme femme, a la fin du XVIe. Siècle, à travers la correspondance de Victoria de Toledo*”, in *Relations entre hommes et femmes, en Espagne aux XVI et XVII siècles*, Études réunies et présentées par A. Redondo, Paris, 1995, pp. 79-94, descubrimos el marco familiar y algunas de sus intimidades a través de las cartas que Victoria de Toledo enviaba periódicamente a su padre el quinto marqués.
- ³ Antonio de HERRERA: *Segunda parte de la Historia General del Mundo, de XVII años del tiempo del señor Rey don Felipe II el prudente, desde el año de MDLIII hasta el de MDLXX*, Valladolid, 1606, p. 393, 523; Id.: *Libro primero de la tercera parte de la Historia General del Mundo, de XIII años del tiempo del señor Rey don Felipe II el Prudente, desde el año de 1585 hasta el de 1598 que pasó a mejor vida*, Valladolid, 1606]. Para un esbozo biográfico reciente, aunque breve, véase Vicente FERNÁNDEZ VÁZQUEZ: *El señorío y marquesado de Villafranca del Bierzo a través de la documentación del Archivo Ducal de Medina Sidonia*, Instituto de Estudios Bercianos, 2007, p. 74.
- ⁴ Giovanni Antonio SUMMONTE: *Historia della città e Regno di Napoli*, [seconda edizione], Napoli, 1675, especialmente libros X-XII; Raffaele COLAPIETRA: “Il governo spagnolo nell’Italia meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)”, in *Storia di Napoli*, vol. v, tomo I, Società editrice Storia di Napoli, [s.d.], pp. 163-278, especialmente pp. 169-173.
- ⁵ Aunque la imagen que publicamos es inédita (BN. 1H/9244/1) y aunque hasta ahora nunca se había conectado con los estudios sobre la casa de Villafranca, no lo es la existencia de este grabado ya que otra copia del mismo de la colección Aquille Bertarelli de Milán, conservada en mejor estado y perfectamente identificada (a pesar de un error en el pie de foto) apareció publicada hace más de dos décadas en el catálogo *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, Electa, Milano, 1973, p. 68, lámina 227.
- ⁶ BN. Mss. 12955/37.
- ⁷ Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ: “Poder y cultura en el Renacimiento napolitano: La biblioteca del virrey Pedro de Toledo”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 9 (1988), pp. 13-33; Id.: “La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el Renacimiento. El inventario de bienes del virrey Pedro de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, 261 (1993), pp. 35-55; Id.: *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: el virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura: (1532-1553)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Turismo, Valladolid, 1994.
- ⁸ Benvenuto CELLINI: *La Vita*, [ed. A cura di Guido Davico Bonino], Giulio Einaudi editore, Torino, 1973, Libro I, cap. LXIX, p. 150.
- ⁹ José María VOCES JOLÍAS: *Arte religioso del El Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada, 1987, pp. 36-45. Sobre el testamento de Don Pedro, fechado en 1552, véase HERNANDO SÁNCHEZ, *Castilla y Nápoles...*, p. 536.
- ¹⁰ Ver Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor en Palacio. Viaje a través de la escultura de los Austria*, Madrid, 1991, p. 129; y Margarita M. ESTELLA: “La fuente de la Venus de Aranjuez, obra de Francisco Moschino”, *Archivo Español de Arte*, LXXX, 317 (2007), p. 89-93.
- ¹¹ HERNANDO SÁNCHEZ, *Castilla y Nápoles...*, pp. 163-171; Fernand BRAUDEL: *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, vol. II, Glasgow, 1973, p. 1013, lo definía como “honest and demanding, thoughtful for the future and orderly, thus he appears in his correspondence. But he was also a man of lucid mind, capable to sharp observation and tactful diplomacy”.
- ¹² Archivo Ducal Medina Sidonia (ADMS). Villafranca. Leg. 4330. Correspondencia de Don García con Don Lope de Mardones. 2 y 22 de mayo de 1563. Esta noticia acaba de aparecer mencionada en el artículo de M^a Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA: “El gusto y el encargo artístico del marquesado de Villafranca”, *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008*, Murcia, 2009, (sin paginar en la edición digital que consulto), que, como se verá, también ha manejado y cita otras que se analizan en este artículo, aunque en ocasiones sus resultados y conclusiones son diferentes de los que aquí aporé, como se podrá advertir a propósito del tratamiento dado al vínculo con Marco Pino (citado como “Marcos de Siena”, sin más especificaciones, receptor de “un encargo de hacer una copia del retrato de doña Victoria Colonna”), del contacto con Orazio Borgianni, de la reconstrucción del proceso constructivo de la/s custodia/s del quinto marqués, o de la importancia dada a las residencias de Valladolid y Madrid como receptoras de la parte del león de las colecciones del marqués, muy superior a la dedicada al castillo de Villafranca que, en cambio, sigue siendo para mí el espacio clave en este sentido, al menos hasta la muerte de Don Pedro —y que, como sé verá, no “fue tempranamente despojado de gran parte de sus colecciones por don Fadrique de Toledo, y más tarde por el V marqués, don Pedro de Toledo, al trasladar su residencia a Valladolid y Madrid” (CAMPOS, *cit.*).
- ¹³ Sobre el pintor y su catálogo, véase Andrea ZEZZA: *Marco Pino*, Electa Napoli, 2003.
- ¹⁴ ADMS. Villafranca. Leg. 4799. Carta de 16 de junio de 1570.
- ¹⁵ ADMS. Villafranca. Leg. 4372. Correspondencia de don García de Toledo. 24 de marzo de 1571. Si bien el maestro Christian es aún un desconocido para los estudiosos de la historia de la pintura del siglo XVI, Roland de Moys (doc. desde 1571 - + 1592) es ya una presencia familiar a partir de su vínculo con Martín de Gurrea y de Aragón, duque de Villahermosa (1526- + 1581) vid.: Carmen MORTE: “Rolán Moys” en *Aragón y la pintura del Renacimiento*, [Catálogo de la exposición comisariada por Carmen MORTE], Zaragoza, 1990, pp. 160-163; y Id.: “Los artistas de Aragón y sus patronos en el Renacimiento: los proyectos figurativos” en Carmen MORTE (ed): *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Bilbao, 2009, pp. 54-78 (y particularmente pp. 65-69).

- ¹⁶ Vid. BOSCH BALLBONA, "Paul Bril, Wenzel Cobergher ...", pp. 134-135.
- ¹⁷ ADMS. Villafranca. Leg. 4424. 10 febrero 1603 (al dorso: A Don Pedro de Toledo Marques de Villafranca). Esta es otra de las noticias analizadas aquí que también aparece mencionada en Campos: "El gusto y el encargo...", aunque interpretada de manera diferente ya que para la autora el pintor llegó a ser contratado por el marqués, para quién "trabajó el pintor por espacio, al menos, de dos meses". Sobre las relaciones de Borgianni con los ambientes españoles en Roma y especialmente con el embajador del rey en Roma Don Francisco Ruiz de Castro y su secretario Don Juan de Lezcana –que vivió en Nápoles en la etapa de Don Pedro de Toledo y del virrey Fernando Ruiz de Castro, sexto conde de Lemos–, véase Harold E. WETHEY: "Orazio Borgianni in Italy and in Spain", en *The Burlington Magazine*, 733 (1964), pp. 147-159; Marco GALLO: *Orazio Borgianni Pittore romano (1574-1616) e Francisco de Castro conte di Castro*, Roma 1997; Antonio VANUGLI: "Orazio Borgianni, Juan de Lezcana and a 'Martyrdom of St. Lawrence' at Roncesvalles" en *The Burlington Magazine*, 1138 (1998), pp. 5-15; Marco GALLO: "Vita e opere di Orazio Borgianni" in Marco GALLO: *Studi di Storia dell'Arte, Iconografia e Iconologia. La biblioteca del curioso*, Roma, 2007, pp. 249-261.
- ¹⁸ ADMS. Villafranca. Leg. 4419. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. 7 octubre 1617.
- ¹⁹ Gonzalo REDÍN MICHAUS: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Biblioteca de Historia del Arte. CSIC, Madrid, 2007, pp. 273-276.
- ²⁰ ADMS. Villafranca. Leg. 301: Al margen: A Pintura/ Treceño (Domingo)/ 1589 Marzo 19; al dorso: Al Licenciado Buiza en casa del marques de Villafranca en Nápoles.
- ²¹ ADMS. Villafranca. Leg. 301. Cartas del 18, 20 de febrero, 6 y 19 de marzo de 1589.
- ²² ADMS. Villafranca. Leg. 301. Carta de 24 de octubre de 1592.
- ²³ Andrea ZEZZA: "Giovanni Bernardo Lama: ipotesi per un percorso", *Bollettino d'Arte*, LXXVI, 70 (1991), pp. 1-30.
- ²⁴ Publicada por Giovanni D'ADDOSSIO: *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, Napoli [1920], 1991, p. 255 que conozco por la monografía de Michael KUHLEMANN: *Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster-NewYork-München-Berlin, 1999, p. 291. La noticia estimula en Margarita M. ESTELLA: "La corte virreinal y su influencia en las artes. El mecenazgo de los Toledo", *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, [Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2006], CSIC, Madrid, 2008, pp. 219-232, la atribución al círculo de Naccherino de los bustos relicarios de santa Úrsula y san Félix conservados en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo (p. 227).
- ²⁵ ADMS. Villafranca. Leg. 4406. Al dorso: "Benecia 20 de Abril 1602. Carlo Escasamely".
- ²⁶ ADMS. Villafranca. Leg. 4995. "Libro del guardarobba de Don Pedro, 7 de mayo de 1602. Quadri. Statue di Bronzo. Teste et Santi" citado en BOSCH BALLBONA, "Paul Bril, Wenzel Cobergher ...", p. 133.
- ²⁷ Vid BOSCH BALLBONA, "Paul Bril, Wenzel Cobergher ...", p. 131.
- ²⁸ El marqués ya había hecho uno, al menos, en 1597-1598 como indican las cartas de Jerónimo de Zurita desde Lisboa (ADMS. Villafranca. Leg. 4393, 11 de febrero y 25 de abril de 1598) que revelan que dos cajas que formaban parte de un cargamento de "cuadros" y "ropa" se hallaban extra- viadas, tal vez en Cádiz.
- ²⁹ La noticia documental se avanzó en BOSCH BALLBONA, "Paul Bril, Wenzel Cobergher...", p. 133, aunque allí dí más importancia y transcribí el sector suntuoso del inventario: las mesas de mármoles "que se compraron en Liorna", los espejos y vidrios "dorados" o de "aguamarina", las ricas tapi- cerías, los libros con imágenes "di figure di eremitagi di cento figure con una coverta di coyro" o de la "passione di Nostro Signore", las variadas estampas de temática sagrada, las decenas de cobres pintados con figuras de devoción, y las pinturas sobre jaspe y lujosas figuras y relieves de plata o marfil representando personajes (p.e. "Nostra Signora con cornice di ebano, et cristallo con il Niño dormendo, et San Gioseph con lo Anello di argento"), grupos de figuras ("una imagine dela Pieta guarnita d'ebano con suo Aniello et presiglia d'argento et anelletti di argento per la cortina"), o historias de tanta ambición escénica como el "Calvario" formado por "una Croce d'ebano grande guarnita lignacoli pitatti di figurine et argento con uno Christo di bronzo indorato con la Madalena in piede di bronzo et uno policano d'argento sopra la croce con la scritta INRI d'argento indo- rato con la corona di spine si argento et con il monte della croce con Nostro Signore, San Giovanni Battista et doi profeti di bronzo indorati et nel monte diverse figure con guarnitione d'argento".
- ³⁰ ADMS. Villafranca. Leg. 1509. "Cuenta de la guarda ropa que don Pedro mi señor tiene en Villafranca que traxo Juan Perez Sierra de Ytalia de la recamara de su Señoría Illustrissima"; y "La ropa de su Excelencia que va a Villafranca". Aunque recientemente una investigación de Margarita M. ESTELLA: "La corte virreinal y su influencia en las artes...", *cit.*, ha tenido acceso a algunos contenidos de estos mismos papeles y a un docu- mento complementario del mismo legado –el "Inventario de la recámara de 1603" vinculado a un grupo de piezas que pasaron de Villafranca a Valladolid–, los resultados obtenidos son notoriamente diversos de los nuestros. Ya iremos viendo en qué aspectos. De momento podemos avanzar que la diferencia de enfoque y resultados depende, creo, del hecho de haber podido consultar y trabajar con versiones íntegras y contextualizadas de los documentos, algo que, por ejemplo, permite reconocer aspectos tan determinantes como que las obras y bienes que se citan proceden de Italia y fueron embarcados en Nápoles. Pero también porque nuestro estudio se basa en el análisis directo de los materiales artísticos que el quinto mar- qués legó a su fundación de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Tal vez baste con dos ejemplos para caracterizar el cariz de las discordancias. En el primero la autora identifica "sin duda", las "treinta y cuatro láminas de cobre que están pintados los ermitaños del iermo" con "la serie men- cionada del pintor Giuseppe Serena" (p. 223) –que son noventa y cuatro telas que jamás abandonaron Villafranca. En segundo lugar, la autora con- sidera que *el modelo de la iglesia que se hizo en Roma* –la cursiva es suya (p. 225)– debe identificarse con la Custodia monumental conservada en el convento de la que se dice es copia de la iglesia romana de San Juan de Letrán –supongo que querrá decir *de la de la iglesia romana*– y que llegó a Villafranca antes del 1603. Como hemos indicado a propósito del interesante artículo de Campos, esa custodia aún no se había realizado en esa fecha y nunca se concibió como tal copia sino como una pieza de calidad y valor comparable a la del altar del Sacramento de la basílica lateranen- se, obra de Pompeo Targone. Por otra parte hay indicios sobrados del proyecto de construir una capilla funeraria por parte de Don Pedro, inicial- mente en el monasterio de Cabeza de Alba.
- ³¹ ADMS. Villafranca. Leg. 1508. "Relacion de la Guarda Ropa que se alló en la que está en Villafranca a cargo de Diego de Losada la qual se hiço en tres días de abril de mill y seis cientos y diez y seis, 1616"; "Ynventario y entrega que se hiço a Geronimo Lopez guarda ropa que al presente es de Don Pedro mi señor de las cosas que se allaron en la guardaroppa de su excelencia. En la villa de Villafranca a diez y siete dias del mes de mayo de mil y seiscientos y veintidós años".
- ³² ADMS. Leg. 4485. Villafranca.
- ³³ ADMS. Villafranca. Leg. 4885. Inventario de Pedro de Toledo, Madrid, 13 de octubre de 1624 y 11 de abril de 1625, con un anexo fechado en 5 de enero de 1627 con la tasación de esos bienes, hecha por diferentes artesanos. La referida a la escultura fué competencia del maestro Gregorio Navarro. La pinturas fueron valoradas por Julián González y Simeon Bourquin.
- ³⁴ ADMS. Villafranca. Leg. 4391: Carta desde Roma de D. Francisco de Estrada a D. Pedro de Toledo.

- ³⁵ Sobre el mundo de los Procaccini ver los fundamentales Nancy WARD NEILSON: *Camillo Procaccini. Paintings and Drawings*, Garland Publishing Inc., New York and London, 1979; Marco ROSCI: *Giulio Cesare Procaccini*, Edizioni dei Soncino, Soncino, 1993; Nancy WARD NEILSON: *Giulio Cesare Procaccini disegnatore*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio, 2004.; y Hugh BRIGSTOCKE: *Procaccini in America*, Hall and Knight Ltd., New York and London, 2002.
- ³⁶ ADMS. Villafranca. Legs. 4391 y 4995, para la tasación y los ingresos de la almoneda, respectivamente.
- ³⁷ Para los complejos avatares de la fundación y para la caracterización de sor María de la Trinidad, véase el decisivo artículo de Sor María del Carmen ARIAS, OSC: “Doña María de Toledo y su obra: la Anunciada (siglos XVII-XX)”, en *Las Clarisas en España y Portugal*, [Actas del Congreso Internacional, Salamanca 20-25 de septiembre de 1993], pp. 341-378, y ahora también el fundamental libro Sor María del Carmen ARIAS: *La ilustrada fundadora de la Anunciada María de la Trinidad Toledo y Menzoza (1581-1631)*, Instituto de Estudios Bercianos, 2009, que es la transcripción del manuscrito seiscentista de la abadesa Bernardina de Jesús sobre la vida Sor María.
- ³⁸ Archivo Histórico Nacional. Nobleza. Osuna. D.101. Testamento de D. Pedro de Toledo. Madrid 17 de julio de 1627. Gracias al delicioso estudio de Araceli Guillaume-Alonso: “Lettres à mon père...”, p. 87, sabemos que los restos de don García, doña Elvira y de don Antonio, fueron traídos en extremo secreto desde Nápoles por la hija mayor de Don Pedro, Victoria, en 1597. Sin embargo, debemos señalar la discrepancia entre el dictado testamentario y el texto de la crónica de la abadesa Bernardina de Jesús acabado de citar, ya que en la p. 126 de la edición de Sor María del Carmen ARIAS, aparece la siguiente declaración atribuida a Don Pedro: “Hija, cuando Dios me lleve, en cualquier parte que fuera, se traerá mi cuerpo para que tú le entierres en tu Convento a los pies del santo Padre Fray Lorenzo de Brindis, en la clausura y en el suelo, sin levantarme dél nada. Se pondrá una piedra sobre mi sepultura y no más, y en ella escrito lo que vi en Roma en la de un Cardenal, en una iglesia quél había hecho harto buena, que me contentó mucho, sin decir su nombre: “Éste hizo ésta para gloria y honra de Dios y bien de su alma”. Así lo pondrás, hija”.
- ³⁹ Archivo del Monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo: Carta de Don Pedro de Toledo “al Licenciado Buyza maese escuela la Colegial de Villafranca”.
- ⁴⁰ AMA. “Scriptura de donacion que hizo su Excelencia a su comento de las Descalzas desta villa en el año de mill y seisçientos y veinte” cit. en BOSCH BALLBONA, “Paul Bril, Wenzel Cobergher ...”, p. 132.
- ⁴¹ Un estado de la cuestión en Terisio PIGNATTI: *Veronese*, Alfieri, Venezia, 1976, pp. 136, cat. 180; Rolf KULTZER (mit Peter EIKEMEIER): *Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 1971, pp. 231-232, cat. 918; *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Band II: Illustriertes Gesamtverzeichnis*, Walther König, Köln, 2005, p. 574, núm. 2074.
- ⁴² El taller es ahora mucho mejor conocido gracias al estudio de Hans Dieter HUBER: *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, Wilhem Fink Verlag, München, 2005, pp. 31-140 i pp. 56-80. Sobre Alvise del Friso. Vid. Carlo RIDOLFI: *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, 1846 [Padova, 1837], vol. II, p. 337-341 (Luigi Benfatto).
- ⁴³ Cristina ACIDINI LUCHINAT: *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi Editori, Milano, Roma, 1998-1999, vol. I, p. 216-219. Acidini también señala el vínculo estilístico con los modelos miguelangelesco e iconográficos con el “Cristo morto vegliato dagli angeli” del Fine Arts Museum de Boston.
- ⁴⁴ Cristina ACIDINI LUCHINAT: *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori ...* vol II, p. 16; y Kristina HERRMANN FIORE: *Federico Zuccari. La Pietà degli Angeli, il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un' Anatomia degli artisti*, Roma, 2001.
- ⁴⁵ G. REDÍN MICHAUS: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra...* p. 276.
- ⁴⁶ *Monasterio de Santa María de la Vid. Historia y Arte*, Burgos, 1966; sobre las pinturas del retablo de La Vid encargadas en Italia a Giovan Battista Cavagna (“Presentación de Jesús en el Templo”), Fabrizio Santafede (“Anunciación”), Girolamo Imperato (“Jesús entre los doctores”) y a Wenzel Cobergher (“Adoración de los pastores”), por el virrey Juan de Zúñiga, conde de Miranda, la exposición argumental más completa se encuentra en: Stefano DE MIERI: *Girolamo Imperato (1549 ca.-1607) ed altre questioni del tardo Cinquecento napoletano*. Tesi di dottorato, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2004-2005, p. 94-104.
- ⁴⁷ Vid BOSCH BALLBONA, “Paul Bril, Wenzel Cobergher ...”, pp.135-137.
- ⁴⁸ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma: 28 de abril de 1615.
- ⁴⁹ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma. 30 de diciembre de 1617.
- ⁵⁰ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. Roma. Cartas de 6 y 27 de enero de 1618.
- ⁵¹ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma, 10 de febrero de 1618.
- ⁵² ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma, 31 de marzo de 1618.
- ⁵³ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma, 3 de marzo de 1618. Quince días más tarde el agente se lamentaba del mismo inconveniente en la de 17 de marzo: “spero que se acabará a tiempo y aunque las piedras han sido causa de gran dilación por no aver salido después de aserradas muchas dellas a mi satisfacción y aver sido necesario aserrar otras de nuevo”. También en la misiva de 24 de mayo queda claro que el orfebre estaba decidido a acompañar su creación a España: “y Carlo la acompañará pues cumple que vaya para la entera satisfacción y servicio de Vuestra Excelencia”.
- ⁵⁴ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. Roma, 16, 23 y 30 de junio de 1618.
- ⁵⁵ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. Roma, 7 de julio de 1618.
- ⁵⁶ ADMS. Leg. 4395. Villafranca. Correspondencia de Sor María de la Trinidad. 18 de octubre de 1618.
- ⁵⁷ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Correspondencia de Sor María de la Trinidad. 25 de diciembre de 1618.
- ⁵⁸ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma. 23 de junio de 1618.
- ⁵⁹ ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. Roma, 14 de abril de 1618.
- ⁶⁰ Véase Carlo G. BULGARI: *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*. [Parte Prima. Roma, II], Fratelli Palombi Editori, Roma, 1980, p. 152.
- ⁶¹ ADMS. Villafranca. Leg. 4405. Despachos de Don Carlos Belamor. 12 febrero 1604. Alguna de estas indicaciones acaba de aparecer mencionada en Campos: “El gusto y el encargo artístico ...”, pero sujetas a una interpretación que difiere de la defendida aquí dado que no tiene constancia de la documentación de 1616-1618 que acabo de analizar y transcribir; de manera que para la autora que comparte conmigo el interés temático, es ésta la documentación relativa a “Carlo Minetti” [sic] que debe vincularse a la custodia del actual altar mayor de la Anunciada, realizada, en su opinión, hacia 1605 y enviada, en esto hay acuerdo, el 1618: “Sin duda debe tratarse de la custodia de Villafranca, ya que responde a esas características, ante lo cual tendríamos que centrarnos en los talleres romanos donde no hemos podido aún localizar al platero”.
- ⁶² ADMS. Villafranca. Leg. 4405. Despachos de Don Carlos Belamor desde Genova, Roma i Nápoles. Nápoles 29 de junio de 1604.
- ⁶³ ADMS. Villafranca. Leg. 4405. Despachos de Don Francisco de Valcárcel. Roma 27 de julio 1604.
- ⁶⁴ ADMS. Leg. 4405. Villafranca. Despachos de Don Carlos Belamor. 12 de noviembre 1604; 29 de diciembre 1604, 13 de mayo y 19 de agosto de 1605.

⁶⁵ AMA. Carta de Don Pedro de Toledo “al Licenciado Buyza maese escuela la Colegial de Villafranca”. 19 de noviembre de 1601.

⁶⁶ Aunque a simple vista se advierte que la custodia ha sufrido daños y pérdidas, ignoramos el nivel del deterioro acumulado con los siglos. Ahora mismo solo la descripción dieciochista de Fray Francisco de AJOFRIN: *Vida, virtudes y milagros de San Lorenzo de Brindis*, Madrid, 1904, pp. 623-624, puede resultar algo orientativa en este sentido. Al menos para constatar que el tabernáculo perdió parte de su repertorio escultórico, concretamente las pequeñas figuras de apóstoles, tal vez dispuestas en el cuerpo superior, o bien sobre la gran cornisa de transición –sin ellas, ahora, algo árida–, o tal vez sobre la cornisa de la doble columnata que también parece proyectarse para crear plataformas hábiles para un ciclo figurativo.

⁶⁷ Sobre la última: Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS: *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Longanesi, Milano, 1984, pp. 213-215.

⁶⁸ Hasta ahora la custodia de la Anunciada solo había sido objeto de una lectura crítica: M. J. REDONDO: “1. Custodia”, en *Encrucijadas. Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, pp. 405-406.

Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas

Juan Luis Blanco Mozo
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 8 de septiembre de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 147-164
ISSN: 1130-551

RESUMEN

La llegada de Alonso Cano a Madrid supuso un cambio radical en su práctica profesional. Dejó atrás el gremio sevillano para trabajar en diferentes encargos de las Obras Reales de Felipe IV. En este contexto, trabajó y conoció a otros artistas como el platero Joaquín Pallares y el escultor Bernabé Contreras. El platero pudo ser el primer propietario del “Descenso al Limbo” de Alonso Cano. En este periodo realizó las pinturas de los retablos colaterales de la Magdalena de Getafe, sin participar en la fabricación de su obra de madera.

PALABRAS CLAVE

Pintura religiosa. Escuela española. Siglo XVII. Retablo. Madrid. Getafe.

ABSTRACT

The arrival of Alonso Cano in Madrid marked a radical change in his professional practice. He left his Sevillian guild to work in several royal orders at Philip IV's request. In this context, he worked with other artists such as the silversmith Joaquín Pallares- probably the first owner of Alonso Cano's “Descent into Limbo”, and the sculptor Bernabé Contreras. During this period, he made paintings of the side altars of Magdalena of Getafe's church without participating in the manufacture of his wood work.

KEY WORDS

Religious painting. Spanish school. 17th century. Altarpiece. Madrid. Getafe.

Son muchas y amplias las lagunas e incógnitas que rodean la vida y la producción artística de Alonso Cano (1601-1667). Algunas afectan a pasajes tan relevantes de su biografía como el motivo de su llegada a Madrid en 1638 o las circunstancias que rodearon la muerte violenta de su segunda mujer. En los últimos años, en especial, al hilo de las celebraciones del centenario de su nacimiento, se ha avanzado en el conocimiento de su devenir artístico desarrollado principalmente en Granada, Sevilla y Madrid y, de forma efímera pero no menos interesante, en la ciudad de Valencia.

Igual de meritorio ha sido el esfuerzo realizado por una parte de la historiografía en la crítica e reinterpretación

de las fuentes históricas tradicionales, en mayor medida, de las noticias transmitidas por Lázaro Díaz del Valle, Jusepe Martínez y Antonio Palomino¹. En algún caso alimentada por interesantes debates sobre el signo de la actividad arquitectónica del granadino o la naturaleza de sus novedades artísticas. Una suerte de sano y necesario revisionismo que ha alcanzado a la principal monografía sobre el artista escrita por Harold E. Wethey.

Las líneas que siguen abordarán desde esta óptica crítica algunos aspectos particulares de la primera etapa madrileña de Cano, en el deseo de avanzar en el conocimiento de los contextos que influyeron en su actividad artística². El análisis se abrirá con la delimitación de su

responsabilidad en la obra de los retablos colaterales de la iglesia de la Magdalena de Getafe (Madrid), hoy convertida en catedral de la diócesis del mismo nombre. Un problema menor, aunque enquistado, que ha alimentado las posiciones de algunos autores en el citado debate sobre la práctica arquitectónica del artista.

Las relaciones profesionales con el escultor Bernabé Contreras y el platero Joaquín Pallares, aireadas a la luz de nuevos documentos, nos servirán de pretexto para analizar la adaptación de Cano a un medio como el cortesano tan diferente al que había conocido en tierras andaluzas y para plantear algunas hipótesis sobre una de sus obras pictóricas más conocidas, el *Descenso al Limbo* (Los Ángeles, County Museum).

I. Los retablos colaterales de Getafe.

Antes de comenzar con el desarrollo del tema es necesario plantear el problema historiográfico surgido en torno a la participación de Alonso Cano en la obra de los retablos de la Magdalena de Getafe³. El hecho de que el granadino contratara la ejecución de algunos de sus cuadros ha dado pie a que algunos autores extiendan su responsabilidad a la traza y a las labores decorativas de estas máquinas de madera⁴. Ello a costa de no considerar el perfil profesional de Salvador Muñoz, el arquitecto constructor de los mismos, al que enseguida nos referiremos con mayor extensión. Una circunstancia abonada, hasta cierto punto, por la existencia de motivos ornamentales supuestamente cercanos al lenguaje desarrollado por el artista en los retablos manufacturados en su etapa sevillana.

Una segunda interpretación ha sido capaz de discernir y disociar las dos variantes estilísticas que caracterizan la arquitectura de estos retablos: la inferior (bancos y primeros cuerpos), que se correspondería a un primer momento artístico asociado a la presencia de Salvador Muñoz, a quien la muerte sorprendería sin ver terminada la obra; y la superior (segundos cuerpos y áticos), como continuación de la parte inacabada, que podría haberse terminado bajo la supervisión de Cano⁵. En cierto modo, esta hipótesis trataba de conciliar las noticias documentales conocidas hasta entonces y el análisis formal de los retablos.

Sobre la base de esta diferenciación estilística, otros autores han descartado cualquier participación del pintor en la elaboración de las trazas de los retablos colaterales⁶.

La fabricación de los retablos colaterales culminó el proceso constructivo de la nueva cabecera de la Magdalena de Getafe, primera etapa de un ambicioso proyecto edilicio que pretendía sustituir la vieja iglesia mudéjar por una parroquia de mayor capacidad y pres-tancia⁷. Finalizada la construcción de este espacio privilegiado se dio comienzo a la decoración de su interior.

Primero, con un nuevo retablo mayor, trazado por el arquitecto Alonso Carbonel, que ocuparía el presbiterio⁸. Y seguidamente, con la creación de dos retablos gemelos apoyados en sendos muros de los colaterales o brazos del crucero. De lo cual se puede extraer la primera conclusión, olvidada a veces, pero obvia: los retablos del Santo Niño Jesús (Fig. 1) y de la Virgen de la Paz (Fig. 2) nacieron en estrecha vinculación con la arquitectura que les dio cobijo.

Pero además los tres retablos de la nueva cabecera fueron concebidos con una unidad formal y visual fuera de toda duda, consecuencia de su propia función religiosa y del citado vínculo con su contexto arquitectónico. Dicho de otro modo, estas estructuras de madera –auténticos catálogos visuales, puestos al servicio de la didáctica confesional– se apoyaron en los muros más privilegiados del templo, sobre los que confluían las miradas de los feligreses que avanzaban por sus naves. El retablo mayor culminaba la perspectiva principal del recinto, la longitudinal, procedente de la nave mayor; y los retablos colaterales, servían de punto de fuga a la mirada de cualquier feligrés que avanzara por las naves del Evangelio y de la Epístola.

El propio diseño del nuevo templo no hizo más que realzar esta jerarquización visual. La planta salón fue elegida por su gran capacidad para acoger en su interior a los vivos y a los muertos⁹. Al mismo tiempo permitía disponer de un espacio monumental gracias a que las naves y el crucero tenían sus bóvedas a la misma altura y sus muros exteriores alineados. Esta gran caja favoreció la percepción visual de los retablos de la cabecera.

Terminado el costoso dorado del retablo mayor y encauzada la obra de arquitectura del cuerpo de la nueva iglesia, a finales de 1643 se iniciaron las gestiones para fabricar los retablos del crucero¹⁰. La contratación de su obra de madera se hizo por separado: primero, el dedicado a la Virgen de la Paz (lado de la Epístola) y, unos meses después, el retablo del Santo Niño Jesús (lado del Evangelio). A pesar de esta circunstancia, en los documentos relacionados con esta obra –que enseguida tendremos ocasión de desgranar– siempre se expresó con toda claridad la intención de que estos retablos fueran formalmente iguales, una práctica habitual en la decoración de nuestras iglesias.

Su contratación

La pequeña historia del retablo de la Virgen de la Paz se inauguró el 3 de septiembre de 1643. En este día el doctor Lope Duarte, cura de la Magdalena de Getafe, contrató al escultor y arquitecto Salvador Muñoz la obra de arquitectura del retablo de la Virgen de la Paz, que pronto se levantaría en el muro oriental del colateral sur o de la Epístola. Por desgracia, este documento no ha lle-

gado a nuestros días. Se conoce su existencia por las informaciones referidas en los pagos realizados meses después al citado Muñoz. Es por ello que desconocemos los detalles y condiciones que rodearon esta contratación y, lo que es más importante, quién firmó la traza de este retablo. Por ahora, como primera hipótesis, nos bastará con atribuir la misma a Salvador Muñoz.

El contratista cobró por este retablo 500 ducados (5.500 reales), una cantidad relativamente pequeña. Tal vez se trate de la mejor prueba de que sus dimensiones fueron modestas, como más adelante se tratará de justificar. Los documentos de la Magdalena confirman que el 18 de diciembre de 1644 Salvador Muñoz había cobrado el importe total de esta obra y que, por lo tanto, había finalizado su ejecución¹¹.

La siguiente noticia nos lleva al 7 de marzo de 1646, cuando Crispín Correas recibió 2.500 reales (227 ducados y 3 reales) por la mitad del dorado y estofado del retablo de la Virgen de la Paz¹². Un informe del licenciado Bernardo García vendría a confirmar que los trabajos de dorado ya estaban en marcha en octubre de 1645.

La información documental sobre este retablo termina aquí, en lo que se refiere a su primera etapa de ejecución. A esta pertenecería la contratación de los lienzos de pintura, de la que no ha llegado ninguna noticia.

La fabricación del retablo del Santo Niño Jesús comenzó inmediatamente después de que se terminara el retablo de la Virgen de la Paz. Tuvo, al igual que éste, un coste de 500 ducados pagados a partes iguales entre la fábrica de la Magdalena y la cofradía del Santo Niño Jesús. Un memorial del licenciado Francisco Marcos, mayordomo de la parroquia, indica que se realizó “*en conformidad del otro retablo que está del otro lado correspondiente, el qual se hiço asimismo pagando la iglesia la mitad de la costa de todo*”¹³.

Las cuentas de la fábrica de Getafe no aportan ningún dato sobre la contratación de su arquitectura. Hay indicios suficientes para pensar que pudo haber recaído en el citado Muñoz. En su testamento otorgado en Madrid el 7 de enero de 1645 declaraba que la iglesia de Getafe le debía 223 reales de un “*colateral que hiçe*”¹⁴. Añadía además que la deuda estaba asociada a un contrato de obligación suscrito con el doctor Ángel, alusión clara al cura Lope Duarte Ángel, y que era el licenciado Francisco Marcos, mayordomo de la Magdalena, quien debía entregárselos. Salvador Muñoz falleció tres días después en su domicilio de la calle ancha de Lavapiés¹⁵. Su yerno Gabriel Vázquez, fiado por el pintor Antonio Monreal, se hizo cargo de la obra de arquitectura, talla y ensamblaje del retablo del Santo Niño Jesús el primero de febrero de ese mismo año¹⁶.

En el documento firmado por este último no se cita al autor de la traza del retablo del colateral norte, de cuyo dorado tampoco se tiene noticia. Sí, en cambio, de las

pinturas que Alonso Cano contrató el 20 de septiembre de 1645.

Salvador Muñoz

Así pues Muñoz contrató la ejecución del retablo de la Virgen de la Paz y, casi con toda probabilidad, del retablo del Santo Niño Jesús, cuya arquitectura no pudo ver terminada al sobrevenirle la muerte. Ahora bien, a falta de los documentos contractuales, ¿pudo haber sido también el autor de sus trazas? O dicho de otro modo, ¿estaba capacitado para asumir estos quehaceres especulativos? Los datos conocidos sobre su biografía y trayectoria profesional parecen confirmar esta posibilidad.

Nuestro protagonista pudo haber nacido en Badajoz en torno al año 1585, siendo hijo del pintor Sebastián Salguero y hermano del también pintor Gonzalo Sánchez Picado. No se tienen noticias sobre su primera formación que tal vez pudo completar en algún taller de Madrid, donde residía en los primeros años del Seiscientos. Al parecer el incumplimiento de un contrato de una obra desconocida, le dio argumentos suficientes para abandonar la capital y regresar a la Baja Extremadura. En 1609 se le documenta vecindado en Zafra, lugar que no abandonaría hasta por lo menos el año 1624. En su taller se fabricaron, con diferentes colaboraciones, los retablos mayor y colaterales de la parroquia de Nuestra Señora de la Purificación y San Pedro de Almendralejo (1612-1627); el mayor de Santa Marta de Salvaleón (1613-1625), realizado con su traza y donde se aprecia con toda claridad la lección escurialense; el retablo mayor de Santa María de Mérida (1616-1618), también con su traza y en colaboración con el escultor Francisco Morato; y el principal de la parroquia de Azuaga (1630-1637)¹⁷. Además presentaría una puja, sin éxito alguno, en la subasta de la obra del retablo mayor de la catedral de Plasencia en 1624.

Por motivos desconocidos Salvador Muñoz trasladó su taller y familia a Madrid, donde se le documenta por primera vez el 7 de octubre de 1639. Este día contrató la fabricación de dos pequeños retablos para la iglesia del hospital de San Juan Dios, dedicados a la Virgen del Pilar y al Santo Cristo Crucificado¹⁸. El contrato es claro al expresar que se habrían de realizar con las trazas firmadas por nuestro escultor. De 1643 es el contrato para construir el retablo de Santa Úrsula para el convento de Nuestra Señora de Atocha¹⁹. Una estructura de escaso porte, a tenor del precio pagado (190 ducados), que iba a decorar uno de los pilares de su iglesia.

Por desgracia estas obras madrileñas han desaparecido, como el retablo mayor del pueblo conquense de Barajas de Huete (hoy Barajas de Melo), contratado en el mes de enero de 1643 por el citado Muñoz y su yerno Gabriel Vázquez²⁰. La escritura de concierto de esta obra

tiene un interés añadido porque relaciona a nuestro escultor-arquitecto con dos personajes del medio cortesano: el comitente, el doctor Juan José Martínez de Rodrigo, capellán del rey y calificador del Consejo de la Suprema Inquisición; y Luis Carduchi, matemático del rey, quien salió como fiador de los contratistas. La presencia de este último ofrece una nueva perspectiva para analizar la obra escrita de Muñoz –como enseguida se verá– y aproxima sus inquietudes teóricas a las que se manejaban en el seno de la arquitectura áulica.

El retablo de Barajas de Huete quedaría articulado en dos cuerpos y un remate (34 pies de alto), con las habituales tres calles (27 pies de ancho). Sería obligación de los maestros esculpir cinco imágenes, entre las que se encontraba la principal dedicada a San Juan Bautista, advocación de la parroquial. En una de las condiciones del contrato se precisaba que el retablo, una vez terminado, tendría que ser verificado por Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las Obras Reales, y por el hermano Francisco Bautista. No parece que esta actividad de control conllevara la responsabilidad de estos arquitectos en la elaboración de la traza, cuya autoría sería posible atribuir a Salvador Muñoz.

La muerte sorprendió al maestro sin haber terminado el retablo de Barajas de Huete y trabajando en la fabricación del retablo del Ángel de la Guarda del monasterio de Trinitarios Descalzos de Madrid²¹.

No tuvo reparos en presentarse a la plaza de maestro mayor del Alcázar de Toledo, vacante por el fallecimiento de Lorenzo Fernández de Salazar²². Su candidatura fue rechazada por Juan Gómez de Mora, en unos términos que recuerdan las formas de despacharse al también candidato Alonso Cano. Al referirse a Salvador Muñoz afirmaba que “*no a tratado de la profession de las obras y las que él platica son de diferente calidad de las que en Toledo a menester Vuesa Magestad*”. La plaza, al parecer, no llegó a proveerse pero Gómez de Mora, como Alonso Carbonel, se decantaron por el perfil de Felipe Lázaro Goiti²³.

La trayectoria profesional de Salvador Muñoz resulta significativa de los derroteros que habían tomado los oficios relacionados con la construcción de retablos. En las cuatro décadas de trabajo en Extremadura y Madrid, nuestro protagonista fue citado en los documentos como ensamblador, entallador, maestro carpintero, escultor o arquitecto. Diferentes nombres para designar al maestro “retablista” capaz de desempeñar funciones intelectuales (traza) y prácticas (trabajo manual) a la vez²⁴.

En cuanto a su estilo, ha sido considerado como un continuador de las novedades herrerianas del retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial; y su temprano propagador en las iglesias de la Baja Extremadura²⁵. Sin embargo, sus retablos colaterales de la Magdalena de Getafe significan –como ensegui-



Fig. 1. Retablo del Santo Niño Jesús, estado actual. Getafe, catedral de Santa María Magdalena.

da veremos– una cierta evolución, tal vez obligada por la cercanía del retablo mayor trazado pocos años antes por Alonso Carbonel.

Aunque no se le conozca ninguna incursión en el campo de la construcción monumental, puramente arquitectónica, este perfil de “retablista”, en el sentido más extenso del término, fue complementado por su manifiesta inclinación a la teoría de la Arquitectura. Salvador Muñoz fue el autor de un tratado de esta materia titulado “*Libro de Perspectiva de varios autores*”. Un manuscrito, del que se conocen varias copias, que nunca fue llevado a la imprenta y que probablemente fue escrito entre 1610 y 1636²⁶. A grandes rasgos, su responsabilidad en la redacción de esta obra abarcó dos ámbitos: el de transcriptor-traductor de la teoría de la Arquitectura recogida de sus principales tratados, con especial dedicación al de Scamozzi, tarea en la que demostró dominar las fuentes de su profesión; y el de comentarista, quizás la faceta más relevante pues incorporó interesantes referencias a la realidad española que le tocó vivir. De su ideario artístico se pueden entresacar dos conclusiones principales: la defensa del dibujo como base de la práctica de la Arquitectura y de todas las Artes en general; y la aplicación flexible y relativa de las reglas de la teoría vitruviana siempre en conformidad de los problemas que debía



Fig. 2. Retablo de la Virgen de la Paz. Getafe, catedral de Santa María Magdalena.

solventar el arquitecto. En este mismo sentido, y pensando en su faceta de tracista de retablos, hizo especial hincapié en las leyes científicas que regían la perspectiva.

Los retablos originales

Todo lo dicho hasta ahora sobre el perfil profesional de Muñoz permitiría atribuirle la traza de los retablos colaterales de la parroquia getafense, pero no tal y como los conocemos en la actualidad sino en su versión original. Los primitivos retablos (Fig. 3) se articulaban de la siguiente manera: banco, primer cuerpo dividido en tres calles y ático. Estas estructuras fueron ampliadas en torno a 1672 con la introducción de un segundo cuerpo, encajado entre el primero y el ático del primitivo retablo.

En el primer cuerpo se pueden rastrear las esencias estilísticas del quehacer artístico de Salvador Muñoz, que oscilan entre el conservadurismo de la doctrina emanada de El Escorial y cierto aperturismo –tímido y poco convincente– evocador de algunas soluciones manieristas. El primero resulta explícito en la perfecta colocación de los elementos en su lugar correspondiente, como guardan los cánones, sin que ninguna caja invada los límites del entablamento o éste los pedestales del cuerpo superior. Lo mismo cabría decir de la perfecta

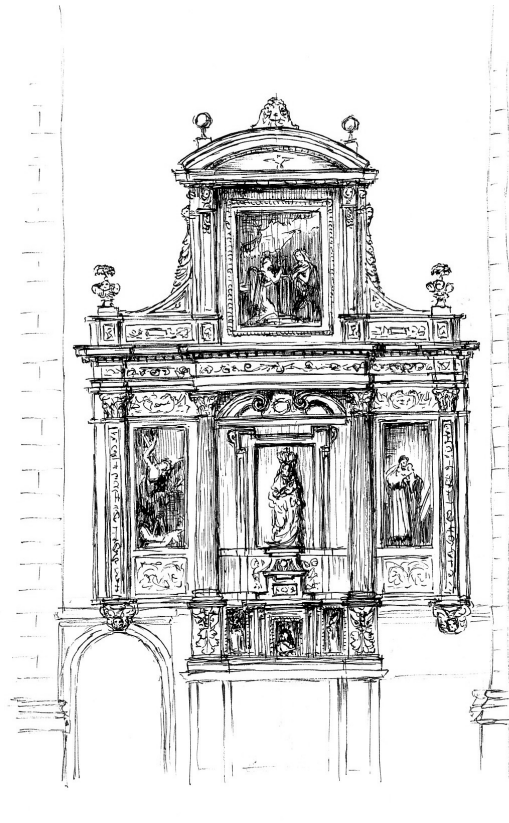


Fig. 3. Hipótesis de reconstrucción del primitivo retablo de la Virgen de la Paz (según Raimundo Estepa, arquitecto).

articulación del orden compuesto, según la ortodoxia clasicista.

Como Alonso Carbonel hiciera en el retablo mayor, Salvador Muñoz puso mucho empeño en resaltar la plasticidad de algunas decoraciones. Así, por ejemplo, el entablamento del piso principal destaca por la riqueza de los bajorrelieves florales del friso y por la elegancia de los modillones que sostienen la cornisa.

Pero las verdaderas novedades se circunscriben a la caja principal destinada a cobijar las imágenes titulares. En primer lugar, este tramo central avanza gracias al adelantamiento de un trozo de entablamento sostenido por columnas. Un efecto ensayado con éxito en el retablo mayor de Carbonel, en el que las calles laterales y el tramo central del cuerpo bajo se abalanzaban hacia el espectador. En este caso se trataba de un intento por atenuar los diferentes planos de su planta reflejo a su vez de la cabecera poligonal de la iglesia²⁷.

En las cajas centrales (Fig. 4) se plasmaron –insistimos, dentro de sus límites espaciales– una serie de elementos que trataban de atraer la atención del espectador a la imagen. Nos referimos al frontón partido con sus extremos enrollados en forma de volutas y con un espejo

en su interior; las orejeras que enmarcan las esquinas superiores de la caja; y, junto a éstas, los perfiles de las ménsulas laterales. Nótese que todos estos elementos expresivos se venían utilizando desde la segunda década del siglo XVII en la arquitectura madrileña como manera de realzar los vanos de los retablos o de las fachadas de los edificios.

En definitiva, Salvador Muñoz moduló su lenguaje en función del repertorio expresivo planteado por Alonso Carbonel en el retablo mayor de la Magdalena de Getafe, siguiendo de esta manera una vieja tradición no escrita que asociaba visualmente los retablos colaterales al mayor de una iglesia. Este repertorio había sido enriquecido con las fórmulas manieristas llegadas de Roma a la arquitectura madrileña a través de dos caminos: el personificado por la figura de Giovanni Battista Crescenzi, tan presente en la articulación arquitectónica del Panteón de El Escorial y tan unido al quehacer de Carbonel; y el de los arquitectos jesuitas como el H. Francisco Bautista, muy permeables a las novedades procedentes de la Ciudad Eterna.

Las pinturas de Cano

La participación de Alonso Cano debe limitarse al ámbito estricto de la pintura y, en concreto, a las que decoraron los huecos de los primitivos retablos colaterales, siempre antes de su ampliación. Esta vinculación se sustenta en el contrato firmado con los responsables de la Magdalena para la ejecución de las pinturas del retablo del Santo Niño Jesús. Por desgracia, no ha llegado a nuestros días ningún documento que lo vincule al de la Virgen de la Paz, aunque su sello estilístico está presente en sus pinturas inferiores.

Alonso Cano firmó el contrato de las pinturas del retablo del Santo Niño Jesús el 20 de septiembre de 1645²⁸. Se obligó con el doctor Lope Duarte Ángel a pintar el lienzo de la “Circuncisión de Cristo” (7 x 4,5 pies), una “Santa Ana”, una “Santa Isabel” (6 x 3 pies), la puerta del Sagrario representando a “*gesuchristo de medio querpo como que esta consagrando una ostia*” y, flanqueando a esta última, un “Santo Tomás de Aquino” y un “San Gonzalo de Amarante” (3 x 1 cuartas). Ese mismo día Cano recibió 350 reales de los 1.400 en que se obligó a pintar estas obras, que tendrían que estar terminadas para el mes de noviembre²⁹. Y así debió de ser porque el pintor firmó la carta de pago y finiquito el 20 de diciembre de ese mismo año³⁰.

Las pinturas citadas en el contrato son fácilmente reconocibles en el actual retablo del Santo Niño Jesús. Ocupan, siguiendo el mismo orden, la calle central del segundo cuerpo, las laterales del primero y el banco. Notar solamente que en el caso de este último ha desaparecido la puerta original del sagrario. De la *Circuncisión*

se conserva un boceto en grisalla en el legado Gómez Moreno³¹ y de la *Santa Isabel con San Juanito* un dibujo en el Museo Nacional del Prado³².

Queda de este modo demostrada, la autoría de Alonso Cano en lo que respecta a los citados lienzos de este retablo que, por cierto, no presentan ninguna firma. Su distribución en el retablo y los documentos que enseguida vamos a desgranar confirmarían que el pintor granadino contrató toda la pintura del retablo del Santo Niño Jesús, tal y como fue realizado en su primera versión. Y que, por lo tanto, los otros tres lienzos pintados responden a la citada ampliación.

Con el retablo de la Virgen de la Paz debió de suceder lo mismo. Cano contrató todas las pinturas de su primitiva estructura, a saber: el “Santo Domingo”, el “Ecce Homo” y el “San Agustín” del banco; el “San Miguel” y el “San José con el Niño” del primer cuerpo (Fig. 4); y la “Anunciación” del segundo cuerpo. Los tres restantes fueron incorporados años después. Si la cronología de la construcción de estos retablos se aplicara a la contratación de los lienzos de Cano habría que pensar que los cuadros de la Virgen de la Paz se concertaron antes que los del retablo del Santo Niño Jesús, es decir, antes del 20 de septiembre de 1645³³. Circunstancia que acortaría aún más la misteriosa estancia del granadino en Valencia.

Empezando por el último, la *Anunciación* (Fig. 5), hay que señalar que presenta el estilo inconfundible de Alonso Cano desarrollado en su primera etapa madrileña. En el Museo del Prado se conserva un dibujo preparatorio para esta obra con pequeñas diferencias respecto a la pintura definitiva³⁴. El jarrón del dibujo fue suprimido en beneficio de un cestillo con las labores de la Virgen, situado en el ángulo inferior derecho del lienzo. Cano también modificó los ropajes del arcángel, a la altura del pie derecho, y la posición de su mano derecha. El modelo femenino de la Virgen, pleno de dulzura, los escorzos de los ángeles o el tratamiento de los ropajes del arcángel remiten a lo mejor de la producción del granadino. Lo mismo cabría decir del uso particular de la luz que, procedente del rompiente de gloria, ilumina a los protagonistas de la historia.

A ambos lados del nicho principal se situaron *San Miguel* y *San José con el Niño* (Fig. 4), paralelo iconográfico de los lienzos de *Santa Ana con la Virgen Niña* y la *Santa Isabel con San Juanito* del retablo del Santo Niño Jesús. La composición del primero –cuyo precedente podría estar en la pintura del mismo tema de Guido Reni de la iglesia de los capuchinos de Roma³⁵– difiere enormemente de sus compañeros gracias al escorzo del arcángel San Miguel (Fig. 6), con las manos extendidas, y la posición postrada del demonio. En el tratamiento anatómico del cuerpo de este último se anuncia el primor con el que Cano tratará los cuerpos del Salvador o de Adán y Eva en el *Descenso al limbo*.



Fig. 4. Retablo de la Virgen de la Paz: detalle del primer cuerpo.

Por su parte, el *San José con el Niño* presenta uno de los prototipos más habituales de su quehacer³⁶. Se ha relacionado acertadamente con el lienzo del mismo tema perteneciente a la colección Masaveu y proveniente a su vez de un retablo de la parroquia madrileña de San Ginés, construido entre 1645-1646³⁷.

Más expuestas a la visión del espectador por su cercanía física, las pinturas del banco pertenecen a lo mejor del arte de Alonso Cano, por su belleza y simplicidad emotiva. El *Santo Domingo* destila dramatismo gracias a la expresión mística de su mirada y a los efectos de la luz sobre su rostro. El fondo neutro no hace más que acentuar esta circunstancia. Su pareja, *San Agustín*, fue pintada en pleno gesto contemplativo, con los ojos mirando al cielo y las manos juntas en posición de oración. En este caso la figura denota elegancia, en un alarde técnico de las calidades de sus ropajes sacerdotales. El anudado de la capa pluvial bajo el brazo y la posición orante de San Agustín recuerdan a los obispos que coronan el ático en el proyecto dibujado por Cano para el retablo de la parroquia de San Andrés de Madrid.

No desmerece la tabla con el *Ecce Homo* (Fig. 7) que decora el sagrario. Se trata de otra obra típicamente canesca, de su primera etapa madrileña, en lo que respecta al estilo y la ejecución. Su iconografía es deudora de las pinturas del mismo tema de Tiziano que se conservan en el Museo del Prado y en la National Gallery de Dublín. Su rostro remite directamente a los modelos del *Cristo crucificado* (ca. 1640-1643) de la Real Academia de San Fernando y, en especial, del *Cristo de la Clemencia* (ca. 1641-1644) que se conserva en la parroquia madrileña de San Ginés³⁸. La serenidad del rostro del doliente contrasta con la pesada carga generada en el vacío que rodea y oprime su cabeza.



Fig. 5. Alonso Cano. Anunciación. Retablo de la Virgen de la Paz.

La ampliación de los retablos (ca. 1670-1672)

Los retablos colaterales de la Magdalena de Getafe sufrieron una importante transformación en torno al año 1670. En este caso se invirtió el orden de la intervención. Primero le tocó el turno al retablo del Santo Niño Jesús. Las cuentas de la fábrica, comprendidas entre el 30 de junio de 1668 y el 30 de septiembre de 1670, contabilizan los más de 500 ducados gastados en la arquitectura y dorado del “*cuerpo que faltaba*”³⁹. En este mismo periodo se anotaron los 356 reales gastados por hacer dos mesas en los altares del Niño Jesús y la Virgen de la Paz “*que se desicieron por estar angostos*”⁴⁰. Por desgracia, la anotación no ofrece más detalles sobre las características de esta intervención y sus artífices, pero nótese que la cantidad fue casualmente la misma que se invirtió en la fabricación del primitivo retablo, lo que invitaría a pensar que la estructura se había, cuando menos, duplicado. Pero vayamos por partes.

Una segunda anotación nos da la clave para comprender la naturaleza de esta obra. En la secuencia de gastos comprendida entre el primero de octubre de 1670 y el 8 de diciembre de 1672, figuran los 1.348 reales gastados en el cuerpo del retablo de Nuestra Señora de la Paz que

se hizo para “*engrandar el que abia y quedase igual y en correspondencia del de Santo Niño Jesús*”⁴¹. El asiento se completa con la información de todo lo gastado en esta intervención: la arquitectura en blanco había ascendido a 8.548 reales, el dorado y estofado a 13.700 reales y las pinturas a 1.200 reales. Esto es, las cifras delatan una obra costosa, de envergadura; pero difícil de precisar en sus detalles pues los documentos no aportan ningún dato sobre los protagonistas de esta intervención.

Llegados a este punto es necesario acudir al análisis formal para discriminar los elementos añadidos en esta ampliación, realizada sólo 25 años después de que se contratara la ejecución de los retablos. Nos servirá de ejemplo el retablo de la Virgen de la Paz (Fig. 2). La clave, sin duda alguna, se halla en las diferencias observadas entre los cuerpos, en lo que se refiere a las decoraciones, al uso de los órdenes clásicos y a la autoría de las pinturas. El banco y el primer cuerpo son originales (Fig. 4), a excepción de los paneles laterales que debieron de añadirse en este último para mejorar las proporciones del retablo. Las guirnalda con frutos que decoran las verticales de estos añadidos son semejantes a las que se tallaron en el segundo cuerpo. Nótese además que los extremos de la cornisa, siguiendo en este primer cuerpo, se diseñaron originalmente con un vuelo muy amplio, como solución de esquina, separados unos centímetros de los soportes columnados de la iglesia. Los cinco lienzos del banco y del primer nivel también pertenecen a la primera fase. Como ya se adelantó, fueron pintados por Cano.

El segundo cuerpo se debe a la ampliación, con la única excepción hecha del lienzo de la calle central, la *Anunciación*, obra del pintor granadino. Incluso su marco, decorado con unas macollas vegetales de perfiles carnosos, se debió de tallar hacia 1670. Este tratamiento decorativo, extensible a las guirnalda de frutos, difiere radicalmente de la talla, por ejemplo, de los relieves vegetales del friso del primer cuerpo. Como nada tienen que ver el diseño del entablamento, los perfiles de sus cornisas o el tamaño y ritmo de las ménsulas que soportan estas últimas. Lo mismo podría decirse del relieve y diseño de las cadenetas de ovas y flechas. Son mundos radicalmente opuestos, como ya han señalado algunos autores: en el primer nivel reina la ortodoxia sintáctica del orden clásico, sólo interrumpida por la decoración arquitectónica concentrada en torno al nicho central; y en el segundo la heterodoxia, explayada por la irrupción de las citadas decoraciones vegetales. Esta última tendencia alcanza su máxima expresión en el cogollo cartilaginoso del segundo cuerpo, que rompe la continuidad del entablamento, justo en su parte central.

Por último, el ático pertenece a la propuesta original planteada por Salvador Muñoz (Fig. 3). La única salvedad es el lienzo de la *Adoración de los pastores*, pintado por Sebastián de Herrera Barnuevo en el contexto de la

ampliación, como enseguida se tratará de demostrar. Como dictaba la tradición del retablo, era en el remate donde se introducían decoraciones que sustituyeran algunos elementos arquitectónicos. Ahora bien, los elementos vegetales de las lengüetas o de las pilastras –al igual que los rostros de los querubines– fueron tallados con escasa expresividad y sentido plástico.

Todo lo dicho para el retablo de la Virgen de la Paz podría aplicarse a su compañero del lado del Evangelio (Fig. 1), con algunas diferencias que afectaron a su entablamento –casi liso, sin ménsulas bajo las cornisas– y a sus decoraciones vegetales, algo más voluminosas. También fue distinta la disposición de los lienzos pintados, en el caso del segundo cuerpo del retablo del Santo Niño Jesús, de tamaño más pequeño.

Las nuevas pinturas

Comenzando por el retablo de la Virgen de la Paz, los lienzos de *Santa Rosa de Lima* y *Santa Isabel de Portugal* (Fig. 8) están firmados por el pintor Matías López, un modesto artista anclado en la tradición pictórica de principios de siglo⁴². De su biografía y trayectoria profesional se conoce muy poco. Al parecer su relación con la parroquial de Getafe venía de antes. Hacia 1646 se le documenta el cobro de unas cantidades por tareas pictóricas muy modestas⁴³. Años después, en 1665, tasaba las pinturas de doña María de la Rosa y Mediavilla, donde declaraba estar avecindado en la madrileña calle de la Magdalena⁴⁴.

Al lado de las obras de Cano, las pinturas de Matías López quedaron en evidencia. Sus composiciones adolecen de virtuosismo y calidad técnica, en especial, en el tratamiento de los ropajes y volúmenes. No le van a la zaga los rostros de las santas, carentes de cualquier expresividad.

Mayor interés tiene que Matías López representara a *Santa Rosa de Lima* (1586-1617). Su presencia sirve para apuntalar la cronología de esta ampliación pues la peruana fue beatificada en 1668 y canonizada en abril de 1671. Se identifica por el hábito dominico, la corona de rosas de su cabeza y por el crucifijo que porta en su mano derecha. Exhibe una rareza iconográfica que ha desconcertado a críticos e historiadores. Debajo del citado hábito asoma la túnica franciscana, según una costumbre que la santa mantuvo hasta el final de sus días y que fue narrada por sus primeros hagiógrafos⁴⁵. Se trataría pues de una devoción a la moda.

En el ático se exhibe una bella *Natividad* (Fig. 9) que desde los años cincuenta del siglo XX viene siendo atribuida con acierto a Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671)⁴⁶. Algunos autores han supuesto que se trataba de una de las primeras pinturas salidas de su pincel, al creer que era una obra realizada a instancias de su



Fig. 6. Alonso Cano. *El arcángel San Miguel*, detalle. Retablo de la Virgen de la Paz.

maestro Alonso Cano⁴⁷. Sin embargo, todo lo dicho hasta ahora respecto a la ampliación del retablo descarta esta posibilidad y sitúa este cuadro entre las últimas obras del madrileño que –recordemos– falleció el 29 de marzo de 1671.

Como bien atribuyera Angulo, es una obra incuestionable de Sebastián de Herrera Barnuevo, muy cercana a otras pinturas suyas. Los dos ángeles que sostienen la filacteria son casi los mismos que saludan en el lienzo de *Las dos Trinidades* de la Colegiata de San Isidro⁴⁸. El pintor además repite la posición del rostro de la Virgen, con la cabeza girada y la mirada hacia abajo. Este detalle, el tratamiento de la luz nocturna y la posición escorzada de los pastores acercan esta obra a la estela de Correggio, en concreto, a obras como su *Natividad* de la Gemäldegalerie de Dresde⁴⁹.

Las nuevas pinturas incorporadas al retablo del Santo Niño Jesús se han atribuido con acierto a Francisco Camilo (ca. 1615-1673)⁵⁰. El estilo de la *Adoración de los reyes* del ático así lo corrobora, por su cercanía a otras obras de este artista y por su dependencia de los modelos del Veronés difundidos a través del grabado⁵¹. De la *Santa Teresa de Jesús* y del *San Ignacio de Loyola* se podría apuntar lo mismo. Su tamaño más reducido, en

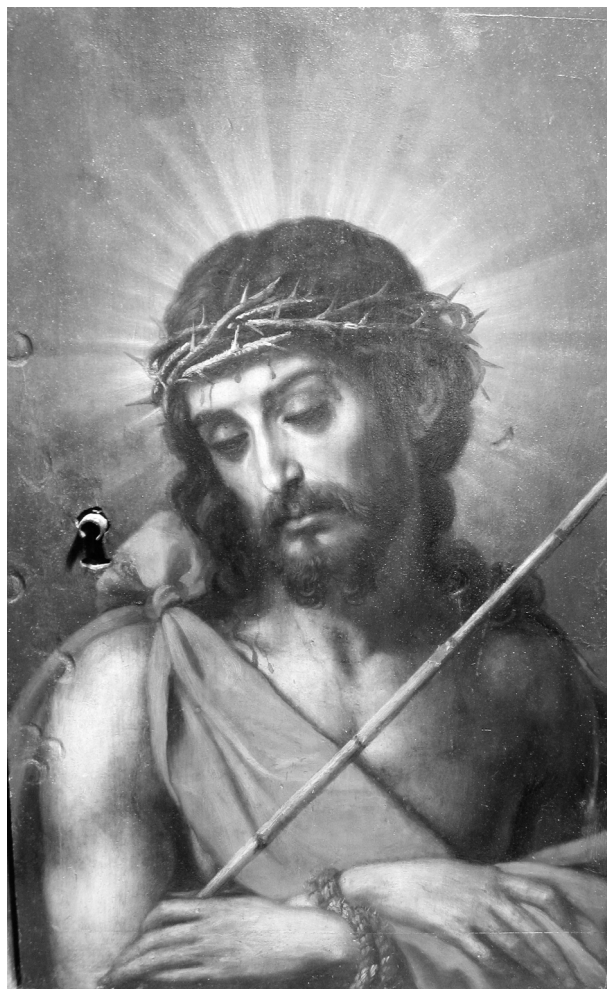


Fig. 7. Alonso Cano. *Ecce Homo*. Retablo de la Virgen de la Paz.

comparación con los cuadros de la misma posición del retablo de la Virgen de la Paz, provocó una desproporción evidente en los huecos de este segundo cuerpo que trató de ser disimulada con la introducción de unos tabloncillos dorados en su parte baja. Prueba de que no se pintaron para formar parte de la ampliación de este retablo, sino que tal vez ya existían en el patrimonio de la iglesia de Getafe siendo reubicados para la ocasión.

II. Joaquín Pallares y el *Descenso al Limbo* de Cano

La noche del 8 de mayo de 1648 el platero Joaquín Pallares falleció en una calle de Madrid. El testimonio de una persona muy cercana al difunto, el mercader de sedas Juan Bautista Zabala, parece indicar que su muerte fue violenta. En todo caso el fallecido no la esperaba pues pasó a mejor vida sin otorgar testamento, hecho que dificultaría en gran medida la administración de los bie-

nes dejados en este mundo. Su desconsolada viuda, Ana Sanz de Palacios, no perdió el tiempo en organizar la testamentaría. Tenía que salvaguardar sus intereses y los de sus hijos menores de edad, nacidos de un primer matrimonio con otro platero, Juan Calvo. Debíó de respirar con alivio cuando fue nombrada administradora de los bienes de su segundo marido⁵².

A partir de entonces se sucedieron los pasos estipulados por la justicia del rey: el embargo general de los bienes del difunto Pallares, su depósito en una persona de confianza –que no fue otra que el citado mercader Zabala– y el inventario de todos ellos. Esta última operación se realizó en dos jornadas distintas por el escribano y el alguacil ordinario⁵³.

Cano tasador

Hasta mediados de noviembre la viuda de Pallares no presentó sus tasadores a la autoridad judicial. De entre los elegidos nos interesa destacar la presencia de tres artífices muy cercanos al difunto: Alonso Cano, Juan Sutil Cornejo, ebanista de SM, y el platero Juan de Segura. El pintor granadino tasó las pinturas el 13 de noviembre sin apenas alterar la redacción de las entradas hecha en el inventario y sin citar ninguna autoría. En total 38 pinturas valoradas en 7.248 reales. De todas ellas llama la atención, por su tema y alta valoración “*una pintura de nuestro señor en la resurreccion adan y eba y cayn de dos baras de alto con marco negro en mil reales*”. Datos suficientes para pensar que nos encontramos con un Descenso al limbo, un tema poco usual en la pintura del siglo XVII tras haber sido relegado al olvido por la doctrina contrarreformista⁵⁴. El hecho de que Alonso Cano, tasador de la pintura, fuera uno de los pocos artistas en abordarlo abre de par en par la hipótesis de que se trate de su famosa pintura (Fig. 10) que se conserva en el County Museum of Art de Los Ángeles⁵⁵. Sus medidas no desdichan esta posibilidad⁵⁶.

La situación no dejaba de ser llamativa: Alonso Cano tasaba el *Descenso al Limbo*, pintado por el mismo, sin citar su autoría, entre los bienes de un platero al que conocía, ya que habían coincidido en las obras del Relicario del Alcázar de Madrid. Pero ¿fue Pallares el primer propietario y comitente de este cuadro tan singular? Y, de serlo, ¿se trata del mismo cuadro localizado en 1673 entre los bienes de Francisco Orcasitas? Para responder la primera pregunta hay que volver a la biografía del platero Pallares. Ya se adelantó que era el segundo esposo de Ana Sanz, quien en primeras nupcias lo había sido de otro platero, Juan Calvo. Cabría la posibilidad de que el cuadro hubiera llegado a Pallares a través de la carta de dote de su mujer como bien propio o ganancial de su primer matrimonio. El hecho de que se nombrara al curador de los hijos menores de Juan Calvo –docu-

mento que no hemos localizado– el 9 de noviembre de 1638 indicaría que el susodicho acababa de fallecer entonces, reduciendo al mínimo esta segunda posibilidad, pues por aquel entonces Alonso Cano apenas llevaba unas semanas en Madrid⁵⁷. Parece más probable pensar que el granadino pintó el cuadro tiempo después, tal vez por encargo de Pallares.

La segunda pregunta no tiene tampoco una respuesta certera. No es descartable que Francisco Orcasitas adquiriera en la almoneda de los bienes de Pallares el “Descenso al limbo” y quizás otros cuadros de Cano. Al respecto hay que llamar la atención sobre una pintura de “*la samaritana y nuestro señor de dos baras con su marco negro*” propiedad del platero y tasada por Cano en 700 reales. No siendo un tema raro en la pintura religiosa del momento, podría ser la misma que en 1673 Pedro Ruiz González valoró en 2.200 reales como obra autógrafa del granadino. Habrá que esperar a que aparezcan más datos documentales para poder conectar ambas testamentarías y unificar el camino que siguió el *Descenso al limbo* hasta su aparición hacia 1800 en una colección granadina⁵⁸.

Un gusto singular

La supuesta presencia del *Descenso al limbo* de Cano en la colección pictórica de Pallares tendría que ser relacionada con otro de los cuadros tasado por el granadino en la testamentaría del platero: “*una muger pintada en cueros de tres quartas de alto con marco negro en ducientos y sesenta reales*”⁵⁹. Como en el caso anterior, el pintor se limitó a copiar la descripción realizada en el inventario por el escribano, sin añadir ninguna referencia a la autoría. Resulta imposible saber el género de la pintura aunque, descartado el religioso, podría tratarse de una figura o pasaje mitológico. En todo caso, con tan pocos datos y una valoración no demasiada alta parecería excesivo atribuir su autoría a Cano. Sólo nos serviría para constatar que nuestro platero cultivaba un gusto particular por el desnudo, muy alejado de lo que se estilaba en su época.

Porque el *Descenso al limbo* ha de ser considerada una obra de temática religiosa con un componente erótico incuestionable, a la vista del desnudo de Eva, sólo al alcance de pintores con el bagaje artístico de Cano⁶⁰. Lo cual no es óbice para que con el paso de los años y perdida la protección del conde-duque de Olivares, este género pictórico tan singular pudiera causar problemas a su autor y a su propietario. Sólo así se podría entender la discreción con la que actuaron la viuda del platero y el pintor tasador. La primera designando como tasador al autor de la misma, en un intento de no airear más de lo necesario la existencia de esta obra, y el segundo obviando la autoría de esta peculiar pintura y copiando casi al

pie de la letra la descripción proporcionada en el inventario.

En la colección del platero Pallares se pueden rastrear otras obras de cierto interés que modelan la personalidad de su propietario. Para empezar tenía medios económicos y una buena opinión de sí mismo como para encargarse su retrato y el de su mujer Ana Sanz, obras valoradas en 200 reales. Como buen siervo del rey, aunque fuera en tiempos de crisis política, atesoraba sendos retratos de Felipe IV y la reina Isabel de Borbón. La pintura religiosa ocupaba el grueso de su colección con catorce obras que alcanzaron las valoraciones más elevadas. Además de las ya citadas, una “Inmaculada” de vara y tercia de alto fue tasada en 800 reales; un “San Pedro en la prisión” de dos varas en 700 reales, al igual que un “San Jerónimo” del mismo tamaño. Algo más pequeño, un lienzo de “Jesucristo y la Magdalena” alcanzó una valoración de 600 reales. En la colección del platero también se hallaban una decena de paisajes y hasta cinco “filósofos” de escaso valor.

Pallares disfrutaba de una situación económica relativamente holgada, con unos bienes materiales valorados en 15.847 reales. En este concepto no se incluyeron las cantidades adeudadas por la hacienda real como pago de sus trabajos en el Relicario del Alcázar de Madrid que ascendían a 14.676 reales de plata y 38.149 reales de vellón.

El Relicario del Alcázar

Las escasas noticias biográficas de Pallares proceden de las informaciones realizadas sobre su abintestato. Los testigos llamados a declarar coincidieron en señalar que su madre vivía en Barcelona y que desde la Guerra de Cataluña no sabía nada de ella. Este hecho y el origen de su apellido podrían indicar su procedencia catalana y su traslado a la capital de la Monarquía Hispánica a finales de la década de los treinta. Sea como fuere, en diciembre del año 1640 aparecía casado con Ana Sanz de Palacios, viuda de Juan Calvo⁶¹.

En la década de los cuarenta participó activamente en las obras decorativas del nuevo Relicario del Alcázar, habilitado a modo de camarín en dos ámbitos subterráneos de la Capilla Real. Estos espacios fueron alhajados de forma suntuaria para albergar las reliquias que atesoraban los reyes y permitir su cómoda adoración⁶². Una compleja intervención, dirigida por Alonso Carbonel, que comenzó con el revestimiento de los viejos muros con mármoles de colores y con la construcción de tres magníficas estructuras de madera, piedra y bronce que cobijarían los objetos sagrados.

Joaquín Pallares y Juan Sutil Cornejo, ebanista del rey, colaboraron codo con codo en la construcción y ensamblaje de estos ricos muebles. El primero se obligó

a finales de 1640 a manufacturar las piezas de bronce dorado de los relicarios laterales. Poco tiempo después se le encargarían también la obra de su especialidad del relicario central y una reja del mismo material.

Los trabajos de construcción de los relicarios coincidieron en el tiempo con el comienzo de las decoraciones pictóricas en estos dos ámbitos. En la bóveda de la primera cámara Félix Castelo y Jusepe Leonardo pintaron una *Asunción de la Virgen* rodeada de las cuatro virtudes teologales y unos profetas. El techo de la segunda estancia fue pintado por Félix Castelo si atendemos a la tasación que Alonso Cano, por parte del rey, y Luis Fernández, por la del pintor, realizaron meses después⁶³. En esta labor pictórica también colaboraron Francisco Camilo y Julio César Semini.

De todo lo dicho se puede concluir que Cano y Pallares colaboraron con responsabilidades diferentes en la obra de los relicarios de la Real Capilla del Alcázar. No sabemos si esta coincidencia fue el inicio de una relación profesional o de una amistad, que pudiera haber acabado con el “Descenso al limbo” del granadino en la colección del platero. Solamente la aparición de nuevos documentos podrá confirmar esta posibilidad.

Lo que sí ratifican los documentos es la participación de nuestro próximo protagonista en la citada obra del Relicario. El escultor Bernabé Contreras contrató con Joaquín Pallares la realización de las “*invenciones*” de los moldes de cera para las seis figuras de bronce que iban a decorar los frontispicios de los muebles-relicarios⁶⁴. Cuatro de ellas estaban sin valorar cuando Contreras, enfermo, dictó su testamento el 13 de septiembre de 1649. Aquí comienza nuestra siguiente historia.

III. Los modelos de Bernabé Contreras

Mal lo tuvieron que ver el escultor y su familia cuando solicitaron la presencia del escribano. La enfermedad que lo tenía postrado en cama parecía anunciar su muerte. A la espera del fatal desenlace, Contreras quiso dejar arreglados los negocios mundanos que en aquellos meses eran muchos y variados⁶⁵. Vivía un periodo de máxima actividad, plasmado en acuerdos, conciertos y obligaciones suscritos con sus compañeros de profesión. Con Sebastián Herrera Barnuevo, Manuel Pereira y Juan Sánchez Barba se había comprometido a sacar adelante las esculturas de los arcos de la entrada en Madrid de la nueva reina Mariana de Austria⁶⁶. Con Joaquín Pallares, ya entonces fallecido, los modelos para las esculturas de bronce de los relicarios, de los que aún faltaban cuentas por saldar.

Otro artista citado en el testamento es el pintor Angelo Nardi, designado albacea de Contreras junto con Manuel Pereira y el platero Ortiz. Entre los testigos figu-



Fig. 8. Retablo de la Virgen de la Paz: detalle del segundo cuerpo y del ático.

ran otros dos pintores de modestos pinceles, Diego Rodríguez y Francisco González. En resumidas cuentas, las últimas voluntades de Bernabé Contreras son el reflejo del microcosmos profesional en el que se movía este escultor, situado a medio camino entre su modesto taller y las Obras Reales de Felipe IV. Contreras superó la enfermedad y continuó con su actividad profesional hasta su muerte, acaecida el 24 de junio de 1654⁶⁷.

Lo que ahora nos interesa señalar es que Alonso Cano formaba parte del grupo de artistas que mantenía relaciones profesionales con Bernabé Contreras. En el citado testamento, otorgado 13 de septiembre de 1649, el escultor recordó a sus deudos los negocios que se traía entre manos con el granadino: *“Declaro que Alonso Cano me debe una imagen pequeña copia de guido dísela para que me la reparase. Y téngole dado a cuenta del reparo un modelo de cera de la de a flora y una figura del antino de cera y dos modelos de yeso el pecho del archero y otro que no me acuerdo mando que se cobre”*⁶⁸.

El texto transcrito, con los datos que proporciona, requiere una profunda crítica e interpretación. El caso se puede explicar de este modo: Contreras había dejado a Cano una pintura para que se la reparase y una serie de modelos como garantía de pago. La reparación –o restauración– debía de ser costosa ya que el pintor se aseguró el cobro de su trabajo quedándose con los modelos propiedad del escultor. Es decir, todos los objetos citados habían pasado temporalmente del taller de Contreras al de Cano.

La primera incógnita se cierne sobre la obra reparada, una *“imagen pequeña copia de guido”*. El término *“imagen”* nos produce cierta confusión y en cierto modo no se corresponde con la identificación de *“guido”* que proponemos, el pintor boloñés Guido Reni (1575-1642). Parece lógico pensar que la obra fuera una pintura y no una imagen o escultura que el propio Contreras, por su profesión de escultor, podría haber reparado. Con lo cual entendemos que se trataba de una restauración de una copia de un cuadro de Guido Reni. Una actividad que Alonso Cano ya había realizado en los cuadros del Buen Retiro dañados en el incendio del 20 de febrero de 1640. Por otro lado, Reni era un pintor de sobra conocido en el medio cortesano, en especial, para los artistas que tenían acceso a las colecciones reales. La crítica actual ha reconocido en algunas obras de Cano los ecos estilísticos de Reni. Sin ir más lejos, como ya se refirió, en la pintura de *San Miguel* del retablo de la Virgen de la Paz de la parroquia de Getafe⁶⁹.

En cuanto a los modelos dejados en prenda, los de cera parecen ser la diosa Flora y el joven Antinoo. Mientras que el de yeso podría representar la tensión anatómica de un arquero. Es decir, modelos procedentes de la estatuaría clásica cuya identificación es imposible de acometer con los datos aportados en el testamento, pero que sin duda alguna tienen su origen en la escultura greco-romana⁷⁰.

En todo caso la manda testamentaria de Contreras resulta ser una deliciosa página de la historia de la escul-

tura madrileña del Seiscientos, que describe con detalle los usos profesionales de nuestros artistas. Un bello y escueto relato sobre los intercambios que se producían en el seno de sus talleres y que, en cierto modo, retrata las inquietudes y la curiosidad de nuestros protagonistas. Las de Cano ya habían sido expresadas por Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, cuando describía la dispersión de nuestro artista ocupado “en discurrir sobre la pintura, y en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista”⁷¹. Quizás fuera esto lo que hizo Cano cuando supo de la existencia de estos modelos en el taller de Bernabé Contreras.

Para terminar con este episodio llamar la atención del momento en que se produjo, en las vísperas de la entrada de Mariana de Austria en Madrid. Y cuando un grupo de los mejores artistas de la capital –entre los que se encontraba Contreras, pero no Cano– preparaba las decoraciones de los cuatro arcos que saludarían la llegada de la nueva reina. El quinto, el que se levantó en la Puerta de Guadalajara por iniciativa de los mercaderes de sedas, corrió a cargo de Alonso Cano, cosechando elogios por su novedosa inventiva y algunas críticas por la naturaleza de las trasgresiones arquitectónicas introducidas⁷².

Contreras, escultor

Esta reseña biográfica de Bernabé Contreras ha de comenzar planteando la hipótesis de que nuestro escultor se trate de la misma persona que Palomino identificó tal vez por error con Manuel de Contreras, considerándolo discípulo de Domingo de Rioja⁷³. La documentación avala la relación profesional que hubo entre estos dos escultores, entre Domingo y Bernabé, pero no deja traslucir un supuesto trato jerarquizado, sino más bien de colaboración.

Poco se conoce de los primeros años de vida de Bernabé Contreras. Nacido quizás en tierras andaluzas, debió de llegar a Madrid en la segunda década del siglo XVII buscando formación y fortuna profesional⁷⁴. Halló la primera a la vera del escultor y ensamblador Juan Muñoz, quien por aquellos años regentaba uno de los talleres de fabricación de retablos más activos de la capital⁷⁵. La segunda le vino dada gracias a un oportuno matrimonio que le abrió las puertas de la colaboración profesional con un grupo de artistas en el que descollaban los hermanos Carbonel. Contreras casó en 1626 con María de Seseña y Jibaja, hermana de la mujer de Alonso Carbonel, quien parece actuó como muñidor de este enlace y del que uniría al pintor Pedro Núñez del Valle con Ángela de Seseña⁷⁶.

El caso es que a partir de entonces nuestro protagonista colaboraría estrechamente con artistas como Juan



Fig. 9. Sebastián de Herrera Barnuevo. *Natividad*. Retablo de la Virgen de la Paz.

Bautista Garrido, Manuel Pereira, Bernabé Cordero, Juan Sánchez Barba o Pedro de la Torre. De su gubia salió una Inmaculada, ya desaparecida, para el retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción de la parroquia de La Guardia (Toledo), propiedad del secretario Sebastián de la Huerta⁷⁷; y, en colaboración con Manuel Pereira, las esculturas del retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares⁷⁸.

A principios de la década de los cuarenta, como ya se ha señalado, colaboró con el platero Pallares en la fabricación de los moldes de las figuras que decorarían los relicarios de la Capilla Real del Alcázar. Una tarea muy parecida a la que desarrolló en 1647 con el también platero Juan Ortiz en la decoraciones del Salón Ochavado, en este caso, preparando los moldes de las tarjetas de bronce que habrían de colocarse en las repisas de las estatuas⁷⁹. A decir de Palomino –que no de los documentos– también trabajó en el famoso salón con Domingo de Rioja en el “vaciado y reparo de las estatuas de bronce” a las órdenes de Diego Velázquez⁸⁰.

Rioja dejó constancia de la alta estimación que tenía a Contreras en su primer testamento, otorgado el 2 de marzo de 1654. Fue su voluntad que tras su muerte se diera a su colega “una cabeça de san Sebastián de mano

de *diego Belazquez*”⁸¹. No debió de cumplirse esta manda testamentaria pues Bernabé Contreras falleció en sus casas de la calle del Olmo el 24 de junio de ese mismo año, unos días antes de que lo hiciera Domingo de Rioja.

El recuerdo de Cano

Su viuda, María de Seseña y Jibaja, le sobreviviría. Falleció el 10 de agosto de 1667 dejando tras de sí una modesta colección de pintura, seguro que atesorada en vida de su marido⁸². Entre los cuadros tasados por el pintor Pedro Obregón se hallaba un lienzo de “San Juan Bautista” de Alonso Cano, de tres varas de alto, valorado en 300 reales⁸³. Hacía pareja, por su tamaño, con otro lienzo de “San Juan Evangelista” de autor desconocido, apenas tasado en 150 reales. Los dos fueron adquiridos en la almoneda por el también pintor Simón Leal, quien debió apreciar la calidad de la pintura de Cano⁸⁴. Pagó por ellos 500 reales.

La presencia de este cuadro de Cano entre los bienes de la viuda de Contreras no hace más que confirmar la estrecha relación profesional que mantuvieron en vida los dos artistas. Y que Contreras fue uno de los apoyos que buscó el granadino en Madrid para desarrollar su actividad artística.

IV. Alonso Cano, del gremio sevillano a las Obras Reales

En cierto modo, Alonso Cano realizó una apuesta fuerte cuando se trasladó a la capital de la Monarquía Hispánica. Dejó en Sevilla muchos años de colaboración y trabajo con otros artistas en el seno de una profesión muy controlada por el gremio. Una posición, sin duda, consolidada. Su etapa sevillana retrata a un artista que se mueve con soltura y habilidad en el denso tejido laboral. Que conoce bien la organización, asume responsabilidades en la misma y pone sus relaciones personales –matrimonios incluidos– al servicio de su promoción profesional⁸⁵. Un perfecto hombre de gremio.

El cambio debió de ser significativo. Madrid le abría una puerta, la de las Obras Reales, pero le cerraba otra, la del gremio: el sevillano, claro está, por incomparecencia; y el madrileño, por inexistente. Las relaciones laborales en la corte, en lo que a las actividades artísticas se refiere, no se regían por el viejo sistema laboral. No existía una verdadera corporación de oficio que regulase la formación, la adquisición de las materias primas, el trabajo o la contratación. Las relaciones gremiales sólo perduraban de puertas para dentro en lo que se refería a la organización interna de los talleres y sus categorías laborales. Este inmenso vacío dejado por el gremio se cubría

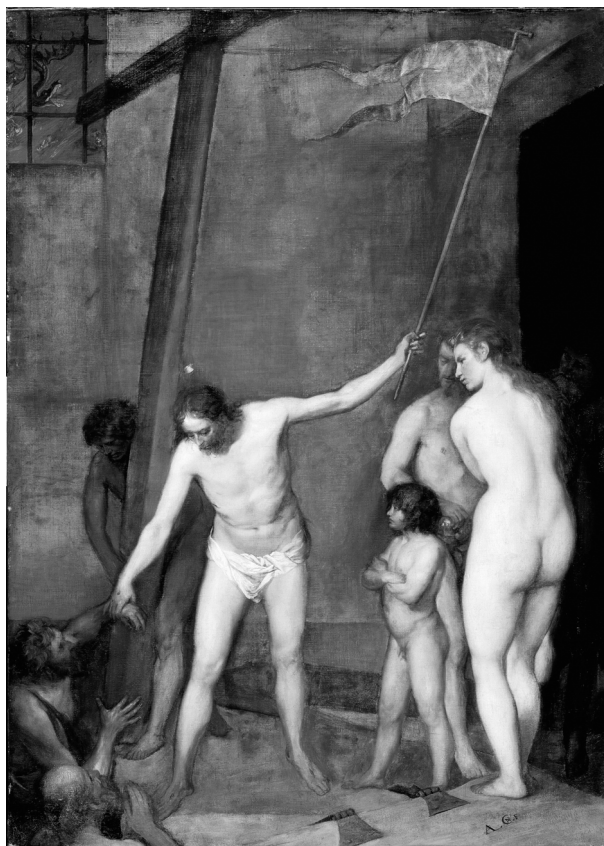


Fig. 10. Alonso Cano. *Descenso al Limbo*. Los Angeles County Museum of Art. © Foto Scala, Florencia.

con otras prácticas: el conocer y ser conocido, donde siempre ayudaba el disfrutar de unas relaciones familiares amplias y frondosas; el poseer una alta capacidad de contratación para acceder a los mejores encargos; o el disponer del beneplácito y la confianza de alguno de los profesionales que trabajara en las Obras Reales.

El mundo del retablo es el mejor ejemplo de lo expuesto hasta ahora. Las grandes obras eran copadas por los talleres más potentes, capaces de asumir la totalidad del trabajo y de aglutinar varios oficios. Los casos de Juan Muñoz en los primeros años del siglo XVII y los de Antonio de Herrera y Alonso Carbonel en la tercera década de la misma centuria son tan notables como ilustrativos de las condiciones tan peculiares que regían los oficios artísticos de la capital⁸⁶. Al igual que la diferente trayectoria profesional seguida por estos escultores cuando tuvieron contacto y posibilidades de trabajar en las Obras Reales: Herrera manteniendo su taller y Carbonel abandonándolo en beneficio de una prometedora carrera en las obras del Alcázar bajo la protección del conde-duque de Olivares y de Giovanni Battista Crescenzi.

Este último fue el camino elegido por Alonso Cano en Madrid. Trabajar y medrar en las Obras Reales al

amparo de Olivares, a la espera de que su dedicación fuera recompensada con un oficio y un sueldo. Pero las circunstancias no le fueron propicias ya que, cuando en 1638 asomó por la corte, el escalafón profesional de las Obras Reales estaba ya cubierto por otros artistas, en lo que respecta a la pintura y la arquitectura. La caída de su protector, el conde-duque de Olivares, no hizo más que agravar esta situación y mostrarle el camino de una actividad fuera del Alcázar. Su aspiración frustrada de ocupar la maestría mayor del alcázar de Toledo no fue más que el último intento por reengancharse a la carrera cortesana.

De su paso por las Obras Reales le quedaron un buen número de clientes, que supieron apreciar la calidad de sus pinceles, y algunas lecciones sobre el arte de la pintura que nunca olvidaría. La más importante, sin duda, la de su estatus liberal incompatible con los usos del gre-

mio, a los que tan unido había estado durante su etapa sevillana. En este sentido, el contacto con su amigo Velázquez debió de ser transcendental.

En suma, la actividad profesional de Alonso Cano en su primera etapa madrileña estuvo condicionada por el intento vano de acceder al escalafón de las Obras Reales y por sus dificultades para hacerse un camino laboral en un medio cuyos entresijos no dominaba. Carecía de lazos familiares y amistades consolidadas para tejer un sistema de relaciones que le permitiera siquiera acercarse a los grandes talleres madrileños que copaban la contratación del retablo. El pequeño contrato de las pinturas de los retablos colaterales de Getafe da buena prueba de ello. Tal vez ésta sea la causa de su escasa o nula actividad en el diseño y construcción de estas máquinas durante su primera estancia en Madrid que tanto ha llamado la atención en los últimos años.

NOTAS

- ¹ Por la metodología empleada en la revisión crítica de los mitos y tópicos que alimentaron la leyenda biográfica del artista granadino, sigue siendo muy válido Javier PORTÚS, "Alonso Cano: la creación de una leyenda", en *Veintitrés Biografías de pintores*, Madrid, 1992, pp. 319-344. Sobre el perfil profesional de artista total, según el modelo vasariano, acuñado por los memorialistas, ver Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, "Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 15 (Madrid, 2005), pp. 127-150. Una contextualización precisa de la biografía de Cano escrita por el cronista de Felipe IV, en José M.º RIELLO VELASCO, "Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 17, (Madrid, 2007), pp. 179-192.
- ² Para las etapas madrileñas de Alonso Cano, véase José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Varia canesca madrileña", en *Archivo Español de Arte*, n.º 231 (Madrid, 1985), pp. 276-286; ÍDEM, "Las etapas cortesanas de Alonso Cano", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Madrid, 2001, pp. 177-213; ÍDEM, "Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV", en *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*, Madrid, 2002, pp. 73-89; e ÍDEM, "Encargos y clientes de Alonso Cano en la Corte de Felipe IV", en *Symposium internacional "Alonso Cano y su época"*, Granada, 2002, pp. 107-115. No parece convincente la hipótesis de una primera estancia cortesana en 1634, en J. C. MADERO LÓPEZ, "La estancia de Alonso Cano en Madrid en 1634", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 16 (Madrid, 1999), pp. 341-360.
- ³ Como punto de partida, a superar en este estudio, sirvan las fichas dedicadas a estos retablos, en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Retablo Virgen de la Paz y Retablo del Niño Jesús", en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, pp. 215-217.
- ⁴ José Manuel PITA ANDRADE, "Problemas en torno a Cano arquitecto", en *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Granada, 1969, pp. 135-136; y Harold E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 94.
- ⁵ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Alonso Cano y el retablo", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, pp. 261-262. De forma más atenuada, el mismo autor, en "Alonso Cano, arquitecto artista", en *Archivo Español de Arte*, LXXIV, n.º 296 (Madrid, 2001), pp. 381-382; e ÍDEM, "En torno a Alonso Cano, arquitecto", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 32, (Granada, 2001), pp. 92-93.
- ⁶ Fernando MARÍAS, "Alonso Cano y la columna salomónica", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, p. 291; CRUZ VALDOVINOS, 2001, pp. 200-201; e ÍDEM, 2002a, p. 83. También ha sido negada su participación, en el contexto de una acertada revisión de la obra de Cano, en J. M. CRUZ YÁBAR, "Sebastián de Benavente y la capilla de San Diego de Alcalá", en *Archivo Español de Arte*, n.º 324 (Madrid, 2008), p. 223.
- ⁷ De la primitiva iglesia mudéjar sólo se conservaría la torre norte del templo actual. En la excavación arqueológica desarrollada en el contexto de la restauración de la Magdalena, se exhumaron al parecer los arranques de este templo. La construcción de la nueva iglesia, que iba a sustituir a la primitiva, ha sido tratada por Pilar CORELLA SUÁREZ, "Alonso de Covarrubias en la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe: estudio y documentación. Año de 1549", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid, 1974), pp. 199-227; e ÍDEM, *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid*, Madrid, 1979, pp. 59-62. De estos estudios derivó el error de considerar que Alonso de Covarrubias trazó en 1549 no sólo la cabecera sino también las naves laterales, al confundir éstas con los "colaterales" (brazos del crucero) citados en las condiciones de la obra. Error arrastrado y engrandecido en el pobre estudio sobre la arquitectura de la Magdalena, en M. y J. M. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Iglesia catedral Santa María Magdalena*, Madrid, 1998, pp. 23-26 y 178. Con mayor precisión en lo que respecta a las partes de la iglesia actual, trazadas por Covarrubias, véase Fernando MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1983-1986, t. IV, pp. 251-253. Sin mayores novedades, en M. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, "Sobre los honorarios percibidos por el arquitecto Alonso de Covarrubias por realizar las trazas y condiciones de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe", en *Anales del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid "Jiménez de Gregorio"*, I (Madrid, 2001), pp. 215-235; A. SANTOS VAQUERO y A. C. SANTOS MARTÍN, *Alonso de Covarrubias, el hombre y el artífice*, Toledo, 2003, pp. 236-238; y Pilar CORELLA SUÁREZ, *Catedral de Santa María Magdalena*, Madrid, 2003, p. 24. Nótese que el proceso constructivo de la Magdalena de Getafe, caracterizado por la sustitución de la primitiva iglesia por otra más capaz, se repitió casi de forma literal y por los mismos motivos demográficos en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Navalcarnero, como ya tuvimos ocasión de constatar, en Juan Luis BLANCO MOZO, "Alonso de Covarrubias y la iglesia parroquial de Navalcarnero", en *Tercer Congreso del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid "Jiménez de Gregorio"*, Madrid, 2005, pp. 75-86.

- ⁸ Pilar CORELLA SUÁREZ, “Un retablo documentado de Alonso Carbonel en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe. 1612-1618”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid, 1973), pp. 231-249; e ÍDEM, 1979, pp. 59-62. Con importantes aportaciones, véase Juan Luis BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, 2007, pp. 45-64.
- ⁹ Siguiendo la perfecta definición de iglesia de planta salón o *hallenkirchen* planteada, en J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998, pp. 203-204; y la síntesis sobre el tema, en Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 111-113. Nos ahorramos la amplia bibliografía sobre la difusión de este modelo a nivel regional, citando el estado de la cuestión planteado, en José Luis PANO GRACIA, “Las hallenkirchen españolas. Notas historiográficas”, en *Príncipe de Viana*, LII (Pamplona, 1991), pp. 241-256.
- ¹⁰ El dorado del retablo se financió con un legado de Luis Beltrán, un getafense que había amasado una pequeña fortuna en las Indias. En 1635, tres años después de un trágico derrumbamiento en la iglesia, el retablo todavía en blanco fue cubierto por un toldo con estos fondos, en Archivo Histórico Diocesano de Getafe (en adelante AHDG), M.4 BEL1, fs. 20 v.º-21 r.º. Las condiciones del dorado, estofado y encarnado, que se conservan anónimas y sin fecha, debieron de dictarse en torno a 1638, en AHDG, M.O. 14, fs. 164-166 v.º. Jerónimo Zancajo, dorador y estofador aprobado por el Consejo de la Gobernación de Toledo, tasó la obra de dorado de la custodia el 30 de agosto de 1639, en AHDG, M.O. 14, f. 168, citado en SÁNCHEZ Y GONZÁLEZ, p. 200.
Sobre la continuación de la obra arquitectónica de la iglesia, véase CORELLA SUÁREZ, 1979, pp. 50-59; Pilar CORELLA SUÁREZ Y M. MERLOS, “Parroquia de Getafe: nuevos aspectos de su construcción durante los siglos XIV-XVIII”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXVIII (Madrid, 1990), pp. 23-55; y SÁNCHEZ Y GONZÁLEZ, pp. 24-27.
- ¹¹ Debíó de cobrar los 500 ducados (5.500 reales) en dos o tres pagos. Uno de ellos, de 100 ducados, quedó recogido en la partida de gastos de 1644, en AHDG, Libro M.O. 4, f. 9 (1644). Su coste fue asumido a partes iguales por la fábrica de la parroquial y por el legado testamentario de una feligresa de nombre María Xira, en *Idídem*, f. 24 r.º.
- ¹² *Ibidem*, f. 24 (7-III-1646). Al igual que la obra de la arquitectura, la mitad de su coste fue financiada por el legado de María Xira.
- ¹³ Se trata de un memorial dirigido a las autoridades del arzobispado de Toledo solicitando licencia para que la cantidad gastada se llevara a la cuenta del visitador, en AHDG, Libro M.O. 14, f. 173. Tras el informe favorable del licenciado Bernardo García, se le dio permiso para gastar en la obra del retablo del Santo Niño Jesús un total de 600 ducados, en *Ibidem*, f. 173 v.º.
- ¹⁴ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (en adelante AHPM), pr. 5584, fs. 5-6 (7-I-1645), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 114. Parece más improbable que esta deuda fuera por el retablo de la Virgen de la Paz, cuyo finiquito se había firmado el 18 de diciembre del año anterior.
- ¹⁵ Archivo Parroquial de San Sebastián (en adelante APSS), Libro 9 Difuntos, f. 204 (10-I-1645), citado por Matías FERNÁNDEZ DÍAZ, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*, Madrid, 1988, p. 58.
- ¹⁶ AHPM, pr. 6122, f. 33 (1-II-1645), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, p. 102; e ÍDEM, *Documentos para la historia de la Escultura española*, Madrid, 2005, p. 346. Gabriel Vázquez, como marido de su hija María, figuraba como albacea y testigo del testamento de Salvador Muñoz, en AHPM, pr. 5584, fs. 5-6 (7-I-1645), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978a, p. 114.
- ¹⁷ Para su actividad en la Baja Extremadura, ver V. NAVARRO DEL CASTILLO, “Pintores, escultores, doradores, plateros y maestros canteros que trabajaron en las iglesias y ermitas de la comarca de Mérida desde mediados del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XIX”, en *Revista de Estudios Extremeños*, xxx (Badajoz, 1974), pp. 594-595; R. HERNÁNDEZ NIEVES, “Nuevos datos sobre el retablo mayor de Salvaleón (Badajoz) y sus autores”, en *Revista de Estudios Extremeños*, t. LI (Badajoz, 1995), pp. 409-418; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, “Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (Valladolid, 1975), pp. 299-300; F. TEJADA VIZUETE, “Guía para la iglesia de Salvaleón”, en *Alminar*, 49 (Badajoz, 1983), p. 21; ÍDEM, *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII y XVIII)*, Mérida, 1988; e ÍDEM, “Retablos barrocos de la Baja Extremadura: addenda”, en *Norba-Arte*, x (Cáceres, 1990), pp. 137-147.
- ¹⁸ AHPM, pr. 5548, fs. 364-365 (7-X-1639).
- ¹⁹ AHPM, pr. 5553, fs. 114-115 (28-IV-1643), citado por C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Madrid, 1914, t. II, p. 178.
- ²⁰ AHPM, pr. 8407, fs. 66-70 (22-I-1643).
- ²¹ Según el propio Muñoz informaba en su testamento, en AHPM, pr. 5584, fs. 5-6 (7-I-1645), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 114.
- ²² Por una errata del autor, nuestro protagonista había sido equivocado con el pintor Sebastián Muñoz (c. 1654-1690), en Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, en *Archivo Español de Arte*, t. 31 (Madrid, 1958), p. 127. El documento original no deja lugar a la duda sobre la identidad del candidato, en Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Obras y Bosques, leg. 342, doc. 102, transcrito en su totalidad, en CORPUS Alonso Cano: *Documentos y Textos*, Madrid, 2002, pp. 270-271.
- ²³ En una carta del 31 de agosto de 1643 Alonso Carbonel, aparejador del Alcázar de Madrid, narra a un interlocutor desconocido que había recibido una misiva de Lázaro Goiti solicitando su apoyo en el concurso de la plaza de maestro mayor del alcázar toledano. Carbonel alababa las cualidades del pretendiente pero reconocía no saber quiénes eran los otros candidatos, en AGS, CySR, leg. 342, f. 101 (31-VIII-1643), transcrita en parte por José María AZCÁRATE RISTORI, “Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, n.º 42-43 (Madrid, 1962), p. 528; y BLANCO MOZO, 2007, pp. 219-220. Pocos días antes Lázaro Goiti había sido nombrado maestro mayor de la catedral de Toledo, en Paula REVENGA DOMÍNGUEZ, “Testamento y otras noticias inéditas de Felipe Lázaro de Goiti”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 70 (Madrid, 1990), pp. 519-542.
- ²⁴ Fernando MARIAS, “De retablero a retablista”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Madrid, pp. 97-109; y BLANCO MOZO, 2007, pp. 38-44.
- ²⁵ F. TEJADA VIZUETE, “La temprana irrupción del clasicismo seicentista en la Baja Extremadura y la propuesta retablística de Francisco Morato y Salvador Muñoz”, en *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, 1994, pp. 283-288.
- ²⁶ Ramón GUTIÉRREZ, “El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, t. 22 (Granada, 1991), pp. 41-62; y Fernando MARIAS, “Teoría e historia en el tratado de arquitectura de Salvador Muñoz”, en *Congreso Nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”*, Madrid, 1994, t. II, pp. 1445-1461.
- ²⁷ Sobre las dificultades de conjugar la ortogonalidad de un retablo basado en el mayor de la iglesia del monasterio de El Escorial y la cabecera poligonal del templo getafense, véase BLANCO MOZO, 2007, pp. 58-62.
- ²⁸ AHDG, Libro M.O. 14, f. 172 r.º (20-IX-1645), citado por M. D. PALACIO-AZARA, “Pinturas de la Iglesia parroquial de Getafe”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid, 1918), t. XXVI, pp. 211-214.
- ²⁹ *Ibidem*, f. 172 v.º (20-IX-1645).

- ³⁰ *Ibíd.* (20-XII-1645); y Libro M.O. 4, f. 24 v.º
- ³¹ WETHEY, 1983, p. 53 y n.º 7; y ALONSO Cano en *el legado Gómez-Moreno*, Madrid, 2009, pp. 48-50.
- ³² WETHEY, 1983, pp. 53 y 163-164; y ALONSO Cano *dibujos*, Madrid, 2001, p. 147.
- ³³ Como se apunta con acierto, en CRUZ VALDOVINOS, 2002a, p. 83.
- ³⁴ María Elena GÓMEZ-MORENO, *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*, Madrid, 1954, p. 76; y WETHEY, 1983, p. 55.
- ³⁵ Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, “Una obra inédita de Alonso Cano en los fondos del Arzobispado de Madrid”, en *Symposium internacional “Alonso Cano y su época”*, Granada, 2002, p. 729.
- ³⁶ Harold. E. WETHEY, *Alonso Cano, pintor*, Madrid, 1958, pp. 18-20; e ÍDEM, 1983, p. 55.
- ³⁷ *OBRAS maestras de la colección Masaveu*, Madrid, 1988, pp. 68-70; y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, “El retablo de San José, de Alonso Cano, en la iglesia madrileña de San Ginés”, en *Goya*, n.º 297 (Madrid, 2003), pp. 360-365.
- ³⁸ Leticia M. de FRUTOS SASTRE, “Noticias sobre las obras de Alonso Cano en Madrid: El Cristo de la Humildad de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 303, (Madrid, 2003), pp. 314-319.
- ³⁹ AHDG, Libro M.O. 4, fs. 174 v.º-175 r.º (data entre el 30-VI-1668 y el 30-IX-1670).
- ⁴⁰ *Ibíd.*, f. 176 r.º
- ⁴¹ *Ibíd.*, f. 195 r.º (data entre el 1-X-1670 y el 8-XII-1672).
- ⁴² Diego ANGULO INÍGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII: Pereda, Leonardo, Rizi*, Madrid, 1983, pp. 106-107.
- ⁴³ En las cuentas de la fábrica, correspondientes al periodo que va desde mayo de 1646 al mes de septiembre de 1648, se anotó el pago de 200 reales al pintor Matías López por “tres puertas que hizo entre altares (...) y dar colorada la caja de los dichos altares”, en AHDG, libro M.O. 4, f. 36 v.º
- ⁴⁴ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 127.
- ⁴⁵ El uso de este segundo hábito hay que entenderlo en el contexto de la influencia que la piedad franciscana ejerció en la religiosidad de la joven Rosa. Fue un dato que afloró, aunque de forma contradictoria, en los testimonios de los procesos de beatificación y canonización de la peruana y se transmitió gracias a su primer hagiógrafo Pedro de LOAYZA, *Vida, muerte y milagros de sor Rosa de Santa María*, Lima, 1619, p. 21. Esta circunstancia quedó reflejada en algunas pinturas virreinales que retrataron a Santa Rosa de Lima vestida con el hábito dominico sobre el que lucía el griñón franciscano, en R. MÚJICA PINILLA, “Santa Rosa de Lima y la política de la santidad americana”, en *Perú: indígena y virreinal*, Barcelona, 2004, p. 97; e ÍDEM, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, 2005, pp. 97-98.
- ⁴⁶ Diego ANGULO INÍGUEZ, “Francisco Camilo”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 126 (Madrid, 1959), p. 93; y Harold E. WETHEY y Anne SUNDERLAND WETHEY, “Herrera Barnuevo y su capilla en las Descalzas Reales”, en *Reales Sitios*, n.º 13 (Madrid, 1967), pp. 13-14.
- ⁴⁷ CRUZ VALDOVINOS, 2002a, p. 83.
- ⁴⁸ Abraham DÍAZ GARCÍA, “Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. xvii, 2005 (Madrid, 2005), pp. 56-61.
- ⁴⁹ ANGULO INÍGUEZ, p. 93; y WETHEY y SUNDERLAND, p. 14.
- ⁵⁰ ANGULO INÍGUEZ, p. 93.
- ⁵¹ F. MORENTE LUQUE, “El grabado italiano en el lienzo “La adoración de los Reyes Magos”, de Francisco Camilo”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 279 (Madrid, 1997), pp. 328-330. Para la biografía y signo de su pintura, véase Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV*. Discurso leído el día 13 de diciembre de 1998 en su recepción pública, Madrid, 1998.
- ⁵² AHPM, pr. 7476, fs. 151-155 v.º (17-VII-1648).
- ⁵³ *Ibíd.*, fs. 193-199 (9 y 17-V-1648).
- ⁵⁴ Louis REAU, *Iconographie de l'art chrétienne*, París, 1956, v. II, pp. 535-537.
- ⁵⁵ Un error en la transcripción del inventario de Francisco Orcasitas –sobre el que enseguida volveremos– dio pie a creer que existían dos versiones del “Descenso al limbo”: la que se conserva en el County Museum (167,6 x 120,6 cms.) y la que perteneció al citado Orcasitas de sólo una vara de alto (83 cms.), en AGULLÓ, 1981, p. 178; CRUZ VALDOVINOS, 1985, p. 284; y Javier PORTÚS, “Desnudos en el limbo. El contexto de un cuadro singular”, en *Alonso Cano dibujos*, Madrid, 2001, pp. 97-110. Sin embargo, la transcripción correcta del documento refleja que el cuadro de Orcasitas tenía dos varas de alto (166 cms.), lo que invita a pensar que fuera la misma obra, en CORPUS, pp. 467 y 470 (retasa); y CRUZ VALDOVINOS, 2001, pp. 193-194.
- ⁵⁶ Sólo la presencia de un supuesto Caín –recordemos que reconocido como tal por el escribano que realizó el inventario– podría ofrecer alguna duda sobre esta identificación; en especial, a la vista de un dibujo preparatorio para el “Descenso al limbo”, atribuido a Cano casi de forma unánime por la crítica, que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en *Alonso Cano dibujos*, p. 125, n.º 13. En el mismo se pueden observar algunas diferencias iconográficas con respecto al lienzo final, como un segundo niño con un objeto en la mano situado justo detrás de la figura de Eva. Podría tratarse de Caín, si identificáramos el objeto con una quijada. Pero desde luego resulta muy aventurado plantear la existencia de un segundo lienzo del “Descenso al limbo”, basado en este dibujo, que presentara un Caín junto a sus padres. Parece más lógico pensar que se trate de una identificación errónea del escribano, que Cano no alteró en la tasación, como sucede con el resto de entradas. En todo caso, la presencia de un hijo de Adán y Eva –sea Caín, Abel o Seth– resulta ser una rareza iconográfica en el desarrollo de este tema a lo largo de la Historia del Arte. Recordemos además que en el sermón de San Agustín y en el evangelio apócrifo de Nicodemo –fuentes literarias de este tema, popularizadas por Santiago de la Vorágine– no se cita la presencia de Eva, Abel o Caín. Sólo se recogen unas palabras de Seth sobre la llegada del Salvador. Tal vez por este motivo la crítica historiográfica se ha decantado por identificar al niño como Seth.
- ⁵⁷ Las fechas del nombramiento de curador (9-XI-1638) de los hijos de Juan Calvo y de la partición de sus bienes (15-II-1639) se citan en los prolegómenos para el embargo de los bienes de Joaquín Pallares, en AHPM, pr. 7476, f. 193 v.º (9-V-1648).
- ⁵⁸ Nicolás de la CRUZ Y BAHAMONDE, *Viage de España, Francia e Italia*, Madrid y Cádiz, 1812, v. XII, pp. 313-314. A partir de entonces el itinerario de ésta se sigue, en WETHEY, 1983, pp. 118-119, n.º 20.
- ⁵⁹ AHPM, pr. 7476, f. 203 v.º
- ⁶⁰ PORTÚS, 2001, p. 106.
- ⁶¹ El primer documento conocido de Pallares lo sitúa el 5 de diciembre de 1640 contratando la obra de bronce de dos muebles del relicario de la Capilla Real del Alcázar. La obligación incluía a su mujer, identificada erróneamente –según creemos– como Ana Sánchez, en AHPM, pr. 6368, fs. 771-772 r.º (5-XII-1640). Porque unos meses después, al obligarse a realizar la reja de este ámbito, se citaba a Ana Sanz de Palacios como su esposa, en *Ibíd.*, pr. 6369, fs. 505-506 (25-VIII-1641).
- ⁶² Sobre la creación de este espacio, véase Veronique GÉRARD, “Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorio”, en *Archivo Español de Arte*, n. 223, (Madrid, 1983), pp. 280-281; y BLANCO MOZO, 2007, pp. 208-212, donde se pueden seguir todos los pormenores de estas obras.

- ⁶³ Dimos la noticia de la tasación de Cano en nuestra tesis doctoral, aunque con un error en la fecha al situarla el 1º de diciembre de 1640, en BLANCO MOZO, 2007, p. 211, nota 82. En realidad en ese día se contrataron las pinturas con Félix Castello y Jusepe Leonardo, en AHPM, pr. 6368, fs. 765-766 r (1-XII-1640). De una certificación del escribano Luis Martínez Nobal se conocen los pormenores de la tasación de Alonso Cano y Luis Fernández, aunque no la fecha exacta en que ésta se llevó a cabo, en AGP, El Pardo, Cª 9400. El asunto de la tasación ya se dio a conocer utilizando otras fuentes, en CRUZ VALDOVINOS, 2001, p. 184, nota 31.
- ⁶⁴ BLANCO MOZO, 2007, p. 210.
- ⁶⁵ El testamento se localiza, en AHPM, pr. 4086, fs. 200-202 r.º (13-IX-1649), citado en BLANCO MOZO, 2007, p. 241.
- ⁶⁶ Un resumen de la intervención de estos escultores en la entrada de Mariana de Austria, en BLANCO MOZO, 2007, pp. 238-246; e ÍDEM, “Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, xv, 2003 (Madrid, 2003), pp. 79-98.
- ⁶⁷ APSS, Libro 10 dif., f. 207 r.º (24-VI-1654).
- ⁶⁸ AHPM, pr. 4086, f. 201 v.º
- ⁶⁹ RODRÍGUEZ REBOLLO, 2002, p. 729.
- ⁷⁰ Sería descabellado y poco riguroso por nuestra parte proponer los modelos concretos de estos temas de la estatuaría clásica. Recordar solamente algunos de los más conocidos, como la Flora Farnese o el Antinoo del Belvedere, cuyos vaciados fueron encargados por Velázquez en su segundo viaje italiano, en VELÁZQUEZ, *Esculturas para el Alcázar*, Madrid, 2007, pp. 382-384 y 490-491.
- ⁷¹ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, prólogo y notas por Julián GALLEGÓ, Madrid, 1988, p. 193.
- ⁷² BLANCO MOZO, 2007, pp. 245-246.
- ⁷³ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y Escala óptica*, Madrid, 1988, t. III, pp. 180-181.
- ⁷⁴ En las capitulaciones otorgadas para contraer matrimonio con María de Seseña y Jibaja, declaraba ser hijo de Luis de Contreras y Beatriz Vozmediano, vecinos de Jerez de la Frontera, en AHPM, pr. 3636, fs. 110-112 (12-III-1626).
- ⁷⁵ Así se podría entender la presencia de Bernabé Contreras como testigo en un documento del pleito que mantenía el citado Muñoz con la parroquia de Colmenar de Oreja por el pago de un retablo, en Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Consejos, leg. 30.256, f. 101 r.º (9-VII-1616). Sobre la actividad de Juan Muñoz, véase, Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, “Juan Muñoz, escultor”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, xxxix (Valladolid, 1973), pp. 269-284; y BLANCO MOZO, 2007, pp. 120-121.
- ⁷⁶ Parece que los 14.635 reales de la dote fueron suficientes para facilitar el enlace de Contreras, en AHPM, pr. 3636, fs. 344-346 (21-VIII-1626).
- ⁷⁷ Sobre la capilla de La Guardia, su promotor y Bernabé Contreras, véanse, J. M. CAMPOY, “El secretario Huerta”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, v, 14-15 (Toledo, 1923), pp. 196-202; conde de CEDILLO, *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*, Toledo, 1959, p. 143; J. M. de MORA, “Noticias sobre las obras de arte de la iglesia de La Guardia”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 141 (Madrid, 1963), pp. 65-71; y Fernando MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1986, t. iv, p. 178.
- ⁷⁸ AHPM, pr. 2591, fs. 167-169 (30-III-1634), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, “Manuel Pereira, aportación documental”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV (Valladolid, 1978), p. 268; y Rubén SÁNCHEZ GUZMÁN, “El escultor Manuel Pereira (1588-1683)”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 33 (Madrid, 2008), pp. 16-17 y 23.
- ⁷⁹ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1409 (15-VI y 22-XI-1647; y 1648).
- ⁸⁰ PALOMINO, t. III, p. 181. Para la remodelación decorativa del Salón Ochavado, véase José Manuel BARBEITO, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”, en Velázquez, *Esculturas para el Alcázar*, Madrid, 2007, pp. 120-122.
- ⁸¹ AHPM, pr. 7465, f. 366 r.º (2-III-1654), citado por José Luis BARRIO MOYA, “El escultor Domingo de Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid”, en *Boletín del Museo del Prado*, t. x (Madrid, 1989), p. 45.
- ⁸² El testamento de María de Seseña, en AHPM, pr. 9251, s.f. (16-XII-1666); y un codicilo, en *Ibidem* (5-VIII-1667).
- ⁸³ Según los datos aportados en el inventario y la tasación el “San Juan Bautista” hacía pareja por su tamaño con un “San Juan Evangelista” anónimo. En el primero figuran sin autoría como “dos lienzos iguales de a dos varas y media de alto”, en AHPM, pr. 9248, f. 70 r.º (11-VIII-1667). Dos días después Obregón identificaba el “San Juan Bautista” como “original de Cano” y con la misma medida que su compañero, “cosa de tres varas de alto”. El cuadro de “San Juan Evangelista” le debió de parecer de inferior calidad porque lo tasó en 130 reales sin hacer mención a ninguna autoría, en *Ibidem*, f. 74 (13-VIII-1667).
- ⁸⁴ *Ibidem*, f. 81 v.º (23-VIII-1667).
- ⁸⁵ Un perfecto análisis de esta situación, en José Miguel SERRERA, “Alonso Cano en Sevilla. Las trampas del gremio”, en *Symposium internacional “Alonso Cano y su época”*, Granada, 2002, pp. 861-868.
- ⁸⁶ BLANCO MOZO, 2007, pp. 121-122.

Pintores homónimos en torno a un dibujo de *Adán y Eva* firmado por Luis Fernández en 1626

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 2 de julio de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 165-178
ISSN: 1130-551

RESUMEN

El estudio de un dibujo de *Adán y Eva*, firmado y fechado por Luis Fernández en 1626, y la necesidad de encuadrarlo en el contexto de la pintura madrileña de la primera mitad del siglo XVII ha obligado a revisar los documentos y las obras de varios pintores homónimos que trabajaron en Madrid durante ese periodo. La definición de sus personalidades a través de las pinturas y documentos ha permitido individualizar hasta cuatro pintores de igual nombre, pero la atribución del dibujo a alguno de ellos sigue planteando por el momento dificultades insalvables.

PALABRAS CLAVE

Dibujos antiguos. Dibujos españoles. Pintura española. Barroco. Iconografía. Antiguo Testamento.

ABSTRACT

The *Adam and Eve* drawing study, signed and dated by "Luis Fernandez" on 1626, and the need to place it in the Madrid painting context of the mid XVII century, had forced to review the documents and works of various namesake painters that worked in Madrid during that period. The definition of their personalities done throughout the paintings and documentation has led to identify up to four painters with the same name, so that the assignment of the drawing to one of them is still presenting insurmountable difficulties.

KEY WORDS

Old Drawings. Spanish Drawings. Spanish Painting. Baroque. Iconographie. Old Testament

El dibujo

Aunque la supuesta escasez de dibujos españoles sea ya en cierta manera un mito de la historiografía del arte español, nunca estará de más dar a conocer novedades, como el inédito que representa a *Adán y Eva* (Madrid, colección particular). Se trata de una obra muy acabada, realizada con pluma, tinta y aguada gris sobre papel verjurado grueso, y firmada de modo abreviado por Luis Fernández ("*L. fer 1626.*")¹, con grafía que se corresponde adecuadamente con la primera mitad del siglo XVII, época en la que varios artistas de este nombre tra-

bajaron en Madrid (Fig. 1) y en Sevilla, como es el caso del desconocido pintor a quien Ceán Bermúdez señala como maestro de Francisco de Herrera el Viejo o de Francisco Pacheco². La publicación de este dibujo tiene un interés añadido si se considera que, hasta donde conozco, se trata del único dibujo español identificado a nombre de este pintor³.

La diferente concepción de las figuras, con un desnudo masculino de anatomía envejecida y con un desnudo femenino de carnes plenas produce una diferencia a la hora de manejar la pluma para definir los contornos de cada uno de ellos, de modo que el cuerpo de Adán está

interpretado a base de trazos seguros, pero discontinuos, ondulantes y rizados, sin llegar a definir la pierna que quedaría en penumbra y buscando transmitir cierta sensación de piel arrugada, y el de Eva muestra un contorno de trazos largos y tersos, especialmente en las piernas. Se aprecia cierta deuda respecto a modelos y estampas del manierismo nórdico, en especial de Hendrick Goltzius y otros artistas contemporáneos, pero sin alcanzar ni su sentido heroico idealizado, ni su sensualidad, ni su acusado manierismo. Las aguadas acompañan adecuadamente para dotar a las figuras de volumen, definiendo las zonas en sombra y proporcionando profundidad al paisaje.

Las dos figuras desnudas en medio de un paisaje, con esa aparente diferencia de edad sugerida en el tratamiento corporal y sin más acompañamiento que un conejo y un ángel niño que dormita sobre él, suscitan algunas cuestiones acerca del momento representado en el contexto de la historia de Adán y Eva según en el libro del Génesis. Parece tratarse de una representación ideal, o al menos anterior a la tentación y el pecado, en la que ambas figuras se convierten en el origen del género humano. El conejo agazapado en el ángulo inferior izquierdo sobre el que dormita el ángel niño es un símbolo de la fecundidad. Sorprende que en el contexto paisajístico no haya otras alusiones a las historias de Adán y Eva: ni a la nominación de los animales, ni a la unión marital, ni a la prohibición sobre el árbol de la ciencia, ni a la tentación de la serpiente, ni al pecado, ni a la conciencia de desnudez, ni a la expulsión del paraíso...⁴.

A pesar de que el arte y los artistas de la España de la Contrarreforma entendieron el desnudo con una especial sensibilidad en la que se antepone lo moral a lo estético, había temas en los que no se podía obviar, siendo precisamente uno de ellos la historia de Adán y Eva antes de cometer pecado. No obstante, resulta chocante la interpretación del cuerpo femenino íntegramente desnudo frente al masculino con un púdico paño que le cubre las caderas. En la medida en que Interián de Ayala recoge en el siglo XVIII la larga tradición erudita anterior de teólogos y pintores sobre *“qué desnudez y en qué circunstancia se pueda ésta tolerar y permitir en las imágenes sagradas”*, su pasaje sobre el desnudo en las imágenes sagradas es ilustrativo del momento en que se fecha el dibujo:

“Con efecto, por lo que toca a nuestros primeros padres, confieso desde luego, que es tolerable el que les pinten completamente desnudos; ya porque esto lo vemos apoyado por una costumbre antiquísima; ya porque de otra manera acaso no se podría representar aquel estado felicísimo de donde cayeron, en el cual, como dice la Sagrada Escritura: “ambos estaban desnudos, a saber, Adán, y su mujer, sin que esto les causase rubor”; no porque se portasen con poca

decencia, y honestidad, que eso sería juntar, como dice gravemente San Agustín, dos extremos muy opuestos entre sí, a saber, la inocencia, y la deshonestidad (...) Sea, pues, tolerable el que se pinten desnudos, con tal que los pintores honestos, y timoratos, tengan particular cuidado de que no se vea la menor indecencia en tales imágenes. Lo que se conseguirá perfectamente, si el pintor con darles cierto gesto, o postura de cuerpo, o por medio de alguna cosa, como es un tronco, o ramo de árbol, sabe ocultar en especial aquellas partes, que el mismo pudor, y decencia pide que no se expongan a la vista. Esto deberá observarse en el caso de que se pinten nuestros primeros padres en el estado de la inocencia. Porque si se pintan después de haber caído en el pecado (...) entonces de ningún modo será lícito pintarlos del todo desnudos, sino, ó con aquello mismo con que ellos inmediatamente se cubrieron, o bien con las túnicas de pieles, de que les vistió el mismo Dios cuando mandó echarles del Paraíso”⁵.

El desnudo debía limitarse a aquellos temas que lo requirieran, debía ser honesto y no concupiscente, y su legítima representación terminaba en el caso de Adán y Eva tras el pecado y la toma de conciencia de su desnudez.

La firma y la fecha de 1626 que ostenta el dibujo nos adentran de lleno en el problema de su autor, Luis Fernández, y en el de su adjudicación a alguno de los varios pintores de igual nombre, coetáneos entre sí, sevillanos y madrileños, éstos influidos por Eugenio Cajés y activos en la Corte en los dos primeros tercios del siglo XVII. La dificultad proviene del hecho de que no se conservan dibujos indubitables de mano de ninguno de estos Luis Fernández, si se exceptúa uno de *San Esteban* (Florencia, Uffizi), atribuido con cautela a Luis Fernández I (Fig. 2) por su relación con el lienzo de *San Lorenzo*⁶, firmado en 1632 (Madrid, Consejo de Estado. Depósito del Museo del Prado). Salvo por el carácter monumental de las figuras, el dibujo de *Adán y Eva* se aleja de las formas habituales de la escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII, debido sin duda a la fuerte evocación de modelos flamencos y holandeses del Manierismo. La distancia estilística entre el minucioso dibujo de 1626 y la certera bravura de pincel de los lienzos de *San Joaquín y Santa Ana* de Luis Fernández I en la colegiata de Pastrana, fechados en 1630, resulta abismal como para atribuírselo a este pintor, a quien tampoco se le puede atribuir aduciendo pertenecer a un periodo juvenil o de formación, pues contaba ya más de treinta años. Sin embargo, el dibujo invita a afrontar la definición de la personalidad de todos estos pintores, construyendo nuevas biografías y llenándolas con las obras seguras de sus respectivas manos que ilustren el estilo de

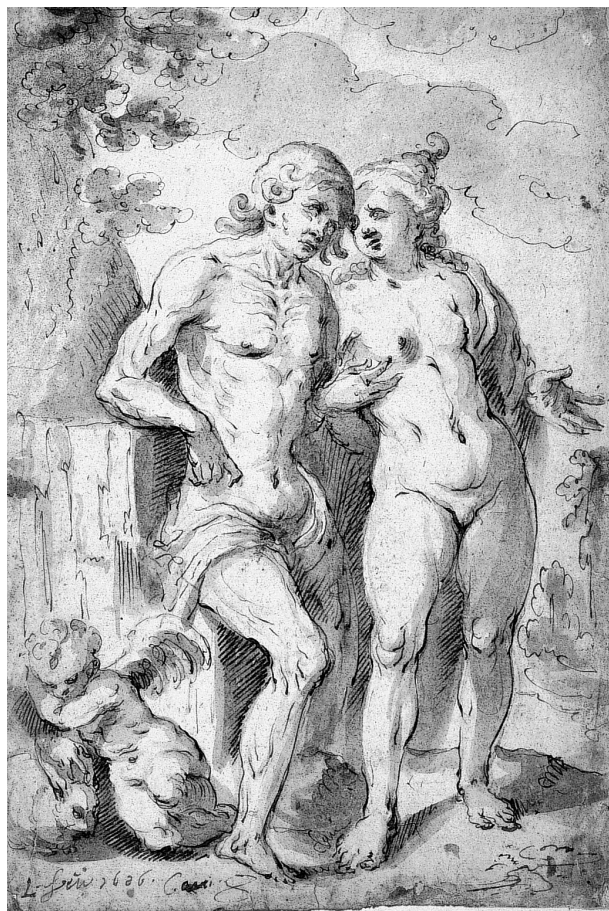


Fig. 1. Luis Fernández. *Adán y Eva*. 1626. Madrid, colección particular.

cada uno, siempre a partir de los documentos conocidos y de las pinturas firmadas.

Estado de la cuestión

Desde que se procediera a la primera catalogación de la obra conocida de Luis Fernández el perfil de su figura ha sufrido variaciones. Tras considerarse inicialmente que todas las noticias y obras correspondían a una sola personalidad sobre la que habían escrito Díaz del Valle, Palomino y Ceán Bermúdez, más tarde se pasó a entender que las obras firmadas conservadas respondían a estilos diferentes y que podía tratarse de dos pintores distintos. Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez (1969) dejaron establecida la cuestión aceptando la existencia de dos pintores de igual nombre a los que denominaron Luis Fernández I y Luis Fernández II, debido a esa diferencia de estilos en las obras firmadas y fechadas en años muy próximos⁷. Más tarde, Pérez Sánchez (1976 y 1992), al localizar la firma del retablo de la Concepción de de la



Fig. 2. Anónimo español, siglo XVII. *San Esteban*. Florencia, Uffizi.

iglesia de Santiago de Cebreros (Ávila) e interpretar como 1624 lo que Gómez Moreno había citado como realizado en 1634⁸, volvió a considerar que se trataba de un sólo pintor que desde la obra primeriza y descuidada de Cebreros maduraba vertiginosamente en los lienzos de *San Joaquín* y de *Santa Ana* de Pastrana, firmados en 1630, haciendo constar además que la grafía de las firmas era en todos los casos “idéntica”⁹, aunque verdaderamente difieren entre sí, con la dificultad añadida del borroso estado en que se encuentra la del lienzo de Cebreros. Urrea (1993), al hacerse eco de esta nueva interpretación, hizo hincapié en la evolución técnica en un breve periodo de tiempo¹⁰, mientras que Collar de Cáceres (1998) siguió diferenciando estilísticamente a los dos “maestros homónimos”¹¹. Más recientemente Vázquez García (2001), partiendo únicamente del planteamiento inicial de Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez (1969) e ignorando el redescubrimiento de la firma de los cuadros de Cebreros (Pérez Sánchez, 1976) aporta los documentos de la construcción del retablo de Cebreros por Gabriel Campuzano en 1634¹², la misma fecha leída por Gómez Moreno en la firma, de modo que, coincidiendo una y otra, inconscientemente viene a desmontar la hipótesis de un único pintor expuesta por Pérez

Sánchez a partir de la interpretación de la firma como 1624.

Así pues, centrada la fecha del retablo de Cebreros en 1634, resulta imposible defender la teoría de un solo pintor cuyo estilo evoluciona rápidamente entre 1624 y 1630, pues, si dicha evolución se interpreta como una progresión estética dentro de los estilos cultivados durante el primer tercio del siglo XVII en la escuela de Madrid, resultaría que los cuadros de Pastrana son estilísticamente más avanzados, aun cuando su fecha de 1630 es más antigua que la de los cuadros de Cebreros, de 1634 y de estilo más arcaizante. Por el contrario, se impone la evidencia de dos estilos diferentes, correspondientes a pintores distintos, homónimos y coetáneos.

La revisión de los documentos antiguos y de las obras firmadas, junto con la nueva documentación dada a conocer por Agulló y Cobo, y otra inédita que ahora se aporta, avalan la existencia de más de dos pintores homónimos dedicados a la pintura y a sus oficios afines en el Madrid de la primera mitad del siglo XVII. No obstante, las dificultades para identificar a cada cual con uno de los dos grupos de lienzos conservados sigue siendo problemática.

Datos, pintores y estilos

El pintor de mayor consistencia documental y de obra mejor identificada parece ser **Luis Fernández I**, según la denominación fijada por Angulo y Pérez Sánchez. Se trata del pintor biografiado por Palomino, quien lo considera discípulo de Cajés y, por la variedad de obras que refiere de su mano, poseyó registros técnicos complejos, pues cultivó tanto la pintura del óleo, como la pintura decorativa al fresco y al temple en varios conjuntos desaparecidos de iglesias madrileñas, como el de una capilla junto a la sacristía en la antigua iglesia de Santa Cruz¹³. Fernández I sería el mismo a quien se refieren Lázaro Díaz del Valle y Ceán Bermúdez, quien erróneamente lo relaciona con el grabador francés Louis Ferdinand, autor de las estampas del *Livre de portraiture* de José de Ribera, grabado en París en 1650¹⁴. Su obra se identifica con los lienzos de *San Joaquín* y *Santa Ana* que se conservan en la colegiata de Pastrana, firmados y fechados en 1630 (Figs. 3, 4 y 9), y con el de *San Lorenzo* del Consejo de Estado de Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado), firmado en 1632 (Fig. 5). Se trata de figuras aisladas de gran monumentalidad y ejecutadas con una pincelada deshecha y valiente que entronca a la perfección con la obra de Eugenio Cajés. El magisterio de Cajés con Fernández I está además avalado por el hecho de que Fernández I fuera llamado a concluir uno de los dos lienzos del Salón de Reinos del Buen Retiro que Cajés dejó inacabados al morir en 1634, mientras



Fig. 3. *Luis Fernández I. San Joaquín. 1630. Pastrana (Guadalajara), Colegiata.*

que el otro fue concluido por Antonio Puga¹⁵. Lo que podía haberse convertido en un buen documento para contrastar el estilo de Fernández I, en realidad no lo es, pues la documentación no aclara cual de los cuadros correspondió terminar a cada uno de los pintores y, además, uno de los dos se ha perdido. Tras la localización de la firma de los cuadros de Cebreros, Pérez Sánchez atribuyó Fernández I una *Inmaculada Concepción* (Madrid, colección particular)¹⁶, en la que se apoyó la atribución de otra *Inmaculada Concepción* del retablo de la Consolación en la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla¹⁷.

Por otro lado está **Luis Fernández II**, autor de los lienzos del retablo de la Concepción de la parroquia de Santiago de Cebreros (Ávila), cuya arquitectura contrató Gabriel Campuzano en 1634¹⁸. Son seis óleos de estilo uniforme, firmados sobre el lienzo de la *Inmaculada Concepción* en 1634 (Figs. 6 y 7), sin entrar a considerar si el mismo pintor será también el autor de las pinturas sobre tabla del banco (representan, de izquierda a derecha, a *San Luis de Francia*, la *Misa de San Gregorio*, un *Obispo con bolsa de dinero bendiciendo a tres doncellas* (¿*San Nicolás*?), a *San Antonio de Padua* y *Santa Catalina de Alejandría*, el *Martirio de Santa Águeda* y



Fig. 4. Luis Fernández I. *Santa Ana*. 1630. Pastrana (Guadalajara), Colegiata.

San Martín partiendo la capa, y a *San Gil abad*) tal y como creen Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez¹⁹, a pesar de mostrar un estilo ligeramente más dibujado y terso, que simplemente puede deberse a su ejecución sobre tabla. Como Gómez Moreno señaló que las pinturas estaban firmadas 1634²⁰ y Vázquez García ha documentado la construcción del retablo en ese mismo año creo que no ha lugar a dudas sobre la fecha de la obra, por más que en la actualidad la desgastada firma se lea con dificultad: “*Luis fer.andez / f. 16.4*”²¹ (Fig. 8). Las monumentales figuras aisladas resultan de factura convencional y apegada al estilo de pintores secundarios de la escuela de Madrid, deudores lejanos de los maestros del primer tercio del siglo XVII entre los que se encuentra el mismo Cajés. En base a estas pinturas, Collar de Cáceres atribuyó razonablemente a Fernández II otro lienzo de la *Inmaculada Concepción* conservado en el convento de Santa Úrsula de Toledo²².

Es de lamentar que hasta ahora no se hayan identificado más obras del avanzado Luis Fernández I y del más arcaizante Luis Fernández II, a quien Gómez Moreno calificó de “amanerado e inocente”. Antes de que se identificara la firma de Cebreros, Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez interpretaron el descenso de calidad entre las



Fig. 5. Luis Fernández I. *San Lorenzo*. 1632. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Consejo de Estado.

pinturas de uno y de otro como una involución técnica en las obras que atribuyeron a Fernández I²³. Después de ser identificada, Pérez Sánchez dejó entrever que las pinturas de Cebreros hacían pensar en un encargo de menor importancia ejecutado por oficiales y ayudantes²⁴.

Si desde el punto de vista estilístico tenemos estas dos personalidades, perfectamente identificadas en sus obras, desde el punto de vista documental, aunque la mayor parte de los documentos conocidos de antiguo y los publicados en fechas más recientes se consideren referidos a Luis Fernández I, en otros surgen bien diferenciados otros Luis Fernández dedicados a la pintura. Para aislar a cada uno de ellos, es necesario analizar los contextos sociales particulares, los documentos de tasación o de declaración judicial hechos en primera persona, y hasta los rasgos grafológicos de sus firmas. Pero en casi todos estos documentos surge un Luis Fernández, identificable casi siempre con Luis Fernández I, que firma con letra uniforme y, a mi parecer, sin más oscilación de pulso que el producido por el temblor de la vejez.

Sin embargo, constando el matrimonio de Fernández I con María de Morales desde 1612²⁵, en uno de los documentos vemos a otro Luis Fernández, pintor y vecino de Madrid, que el 2 de julio de 1625 capitulaba matrimonio con Juana de Soto, hija del cordonero Baltasar de Soto y de su mujer Juana de Roa. Comparecieron como testigos los también pintores Francisco de Tolosa y Juan Bautista García, dándose la circunstancia de que Tolosa firmó en nombre del futuro marido. En la carta de pago de la dote, fechada el 18 del mismo mes, Luis Fernández “dixo no saber” firmar, haciéndolo en su nombre Juan Bautista García²⁶. Parece evidente que estamos ante un **Luis Fernández III**, distinto de quienes si firman las pinturas de Pastrana y de Cebreros, y que se rodea de un ambiente de pintores.

La cuestión se complica cuando vemos en otros documentos que **Luis Fernández I** también conocía y trataba a los descendientes de Francisco de Tolosa, quienes recurren a él como testigo, que sí sabe firmar y firma, en una cuestión de herencia *post mortem*. Así, el 1º de mayo de 1658 Juan Francisco de Tolosa, hijo de Francisco de Tolosa, presentó a Fernández I como testigo en una información judicial que pretendía demostrar que, al morir su hermana Mariana de Tolosa sin descendientes directos ni testamento, él quedaba como único heredero. En su testimonio Fernández I declaró que vivía en la calle de Lavapiés, que era “pintor de Su Majestad”, que conocía a Tolosa y a sus hijos desde hacia cuarenta años “y (que) por ser de un arte (de una misma profesión) asistían juntos en una casa y tenían mucha amistad”, confesaba tener unos sesenta y cinco años, y firmó de su puño la declaración²⁷ (Fig. 10). Los cuarenta años de trato entre los dos pintores nos retrotrae al año 1618 aproximadamente, mientras que la edad aproximada de sesenta y cinco años sitúa su nacimiento en torno a 1593. Esta declaración individualiza a Fernández III y a Fernández I, uno que no sabe firmar y otro que firma, unidos ambos en su amistad común con los Tolosa. El que firma lo hace con grafía semejante a la firma segura de Luis Fernández I estampada el 14 de abril de 1635 en la carta de pago de 800 reales cobrados por el terminar el lienzo inacabado de Eugenio Cajés para el Buen Retiro²⁸, lo que lo confirma como discípulo de Cajés y autor de los lienzos de Pastrana. Un dato sobre Fernández I que se desconocía hasta la fecha y que queda por investigar es su condición de pintor del rey que luce en algunos documentos, pues no se conoce ningún pintor del rey con ese nombre, si bien podría tratarse de un título de relumbrón a parir de la terminación del referido cuadro de Cajés.

Otro caso final, es el que nos descubre a un **Luis Fernández IV** “encarnador” o “dorador”, actuando en 1652 como tasador nombrado por los doradores Simón López y Pedro Martínez de Ledesma en la obra que habían hecho en el retablo de Nª Sª de las Maravillas de

Madrid, tasación para la que de parte del rey se nombró a Alonso Carbonel²⁹. Aunque el oficio de “encarnador” no esté reñido por completo con el de pintor, es evidente que los comparecientes en este documento son doradores y tratan de un caso de dorado y policromía de un retablo. También este documento presenta la peculiaridad de mostrarnos a Luis Fernández IV relacionado en 1652 con un trabajo de Simón López, quien a su vez era testigo en 1635 de la carta de pago otorgada por Luis Fernández I por la terminación del cuadro de Cajés para el Buen Retiro³⁰. Simón López es conocido por su intervención en otros trabajos de cierto prestigio, como los realizados en el túmulo de la “Reyna madre” –la reina Isabel de Borbón– que se hizo en la Capilla Real, y que cobró el 24 de septiembre de 1642³¹. Por el largo testamento que estando enfermo redactó el 13 de diciembre de 1637 sabemos que era pintor y natural de Coto de Cuelle (Orense); entre otras cosas y obras reconoció que estaba asociado con Miguel de Viveros, dorador y estofador, en la obra de “San Jerónimo de Espejar, ques (*sic*) del señor conde de Castrillo”³², es decir, el famoso monasterio de Santa María de Guijosa, perteneciente a la orden de San Jerónimo, en Espeja de San Marcelino (Soria).

Se da la circunstancia de que la intervención de Simón López en la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de Espeja, patronato de los condes de Castrillo, coincide cronológicamente con la de los pintores Pedro Núñez (del Valle) y Luis Fernández I, quienes confesaban el 6 de junio de 1637 haber recibido en virtud de una libranza del conde de Castrillo una primera paga de 2.000 reales a cuenta de los 8.000 en que habían concertado diez pinturas al óleo para los altares colaterales de la capilla mayor del monasterio³³, donde las desamortizaciones del siglo XIX infringieron un quebranto no mayor que el abandono y los robos posteriores. No se sabe mucho de las pinturas de estos retablos que estaban en el crucero de la iglesia que integrado en la capilla mayor era del patronato del conde de Castrillo. La lectura de un inventario de bienes de la iglesia monasterial fechado de 24 de enero de 1821, precisado por los detalles de otro de 4 de diciembre de 1835, permite suponer que los diez cuadros del encargo a Núñez del Valle y a Fernández I sirvieron para el ornato de los dos retablos colaterales, en los que los inventarios de desamortización sólo computan cuatro pinturas. El retablo del lado del evangelio tenía como titular un lienzo grande de *San Jerónimo* y se remataba con otro de *San José* en el ático, incluyendo en el banco la urna de las reliquias de San Marcelino. Por su parte, el retablo del lado de la epístola estaba dedicado a *Nuestra Señora con San Juan Bautista y Santa Catalina*, con otro pequeño de *Santa Teresa* en el ático, y las reliquias de San Diodoro en el banco³⁴.

Nada sabemos de los seis lienzos restantes. Aunque podría pensarse que fueron destinados al retablo mayor



Fig. 6. Gabriel Campuzano y Luis Fernández II. Retablo de la Inmaculada Concepción. 1634. Cebrenos (Ávila), Iglesia parroquial.

—que no se menciona el documento de pago de junio de 1637—, la probabilidad se esfuma ante el compromiso contraído el 6 de febrero del año anterior por Juan Bautista Maíno de pintar antes de San Juan del mismo año seis lienzos para el retablo mayor de Espeja, para lo cual el ensamblador le había proporcionado las medidas. Dicho retablo había sido trazado por Juan Bautista Crescenzi, mientras que Maino debía ejecutar seis lienzos en total: cuatro grandes de las cuatro fiestas de la Virgen, pensados para las calles laterales de los dos cuerpos del retablo (*Natividad* y *Anunciación* en el primer cuerpo; y *Visitación* y *Asunción* en el segundo), y dos menores de la *Recogida del maná en el desierto* y la *Historia de Melquisedec y Abraham* o, la *Última Cena*, para el banco³⁵. Los inventarios de desamortización identifican muy superficialmente en el conjunto cuatro “cuadros o medallas grandes, que representan varios misterios de nuestra Señora”, mientras que los dos restantes del banco no se mencionan. La fotografía del retablo en su capilla realizada en el primer tercio del siglo



Fig. 7. Luis Fernández II. Inmaculada Concepción. 1634. Cebrenos (Ávila), Iglesia parroquial.

XX (Soria, Archivo Histórico de Protocolos, Archivo Fotográfico Carrascosa) no permite precisar ni los temas ni el estilo de las pinturas³⁶. Maíno cumplió el contrato y cobró en distintos plazos la cantidad de 6.600 reales, por lo que los seis lienzos restantes de Núñez del Valle y de Fernández I irían a configurar otra decoración.

Revisión de la biografía de Luis Fernández I

Así las cosas, lo que sabemos de **Luis Fernández I**, autor de los lienzos de Pastrana y del Consejo de Estado de Madrid, a quien ahora atribuimos el dibujo de *Adán y Eva* de 1626 (Madrid, colección particular), deriva de la historiografía antigua, no siempre precisa, de las obras conservadas y de nuevos documentos publicados después de 1969 que reclaman ser incorporados a su biografía. La revisión de lo antiguo y el análisis de lo nuevo ha tenido en cuenta el estudio de la grafía de las firmas de los diversos Luis Fernández.

Según hizo constar Mazón de la Torre³⁷ y precisó Fernández García³⁸, es muy probable que los documentos de carácter sacramental y familiar conservados en el archivo parroquial de San Sebastián de Madrid se refieran a Luis Fernández I, quien contrajo matrimonio con María de Morales el 2 de diciembre de 1612. Vivían entonces en la calle del Pozo, aunque más adelante la familia residió en otras calles cercanas de la misma demarcación parroquial como las del Olmo, Lavapiés, Calvario y Ministriles. Según Fernández García, entre 1613 y 1640 el matrimonio bautizó en la parroquia a nueve hijos: Eugenia (1613), María (1618), Luis (8 de marzo de 1621), Gertrudis (1624), Lucas (1626), Paula (1629), Leocadia (1633), Diego (1635) y Agustín (1640). Como se ve el tercer vástago también se llamó Luis y fue apadrinado por el pintor Ginés Carbonel³⁹, hermano del arquitecto Alonso Carbonel.

El año aproximado del nacimiento de Luis Fernández I se deduce de sus propias declaraciones, que rectifican ligeramente la hipótesis de que habría nacido hacia 1594 sugerida por Palomino, al haber muerto según el biógrafo en 1654 de menos de sesenta años⁴⁰. Pero de las declaraciones del pintor en diciembre de 1625 como testigo de Angelo Nardi en los pleitos contra Lorenzo de Aguilera –hijo del pintor Marcos de Aguilera y cuñado del propio Nardi–, en las que el propio Fernández I se identifica viviendo en la calle del Olmo y declara tener treinta y tres años “poco más o menos”, se deduce que había nacido en 1592⁴¹. Por razón de su residencia en la calle del Olmo, Mazón de la Torre identificó al Luis Fernández, parroquiano de San Sebastián de Madrid, con el pintor Fernández I, que Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez habían reconocido en el que en 1625 testificó a favor de Angelo Nardi, en el que también comparecieron Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Francisco López y otros pintores de menor resonancia⁴².

En una segunda comparecencia judicial celebrada en 1658 a favor del hijo de Francisco de Tolosa, Fernández I declaró tener sesenta y cinco años de edad, que nos retrotraen al año de 1593 como el de su nacimiento⁴³. Las fechas orientativas de 1592 y 1593 son perfectamente compatibles en función del mes preciso de nacimiento del pintor, que desconocemos, y de los días concretos de cada una de las declaraciones. Así pues, nacido entre 1592 y 1593, Fernández I había contraído matrimonio a la edad aproximada de veinte años, precocidad con la que se entiende mejor que su mujer, María de Morales, se mantuviera fértil durante más de treinta años.

No hay certeza sobre el momento en que falleció Luis Fernández I, aunque documentalmente se sabe que aún vivía en 1664 y que quien probablemente fuera su viuda falleció en 1675⁴⁴. La fecha da la razón a Díaz del Valle, de cuyo manuscrito parece deducirse que el pintor seguía vivo en 1657⁴⁵, mientras que Palomino lo daba muerto

hacia 1654⁴⁶. Ceán Bermúdez siguió la cronología de Palomino⁴⁷. Sin embargo, existen numerosos documentos que demuestran que Fernández I vivió al menos hasta mayo de 1664. Así, el 30 de noviembre de 1656 otorgaba carta de pago por valor de 1.334 reales a favor del cerero Roque de Valdovinos⁴⁸. El 1º de mayo de 1658 firmaba en la declaración hecha a favor del hijo de Francisco de Tolosa para determinar la muerte de su hermana y sus derechos legítimos tanto a su herencia como a la de su padre⁴⁹. El 18 de julio de 1658 acompañaba a la viuda doña Ana de Lanchares, hermana del pintor Antonio de Lanchares, como testamentarios que eran de doña Manuela del Castillo, para dar poder para un pleito contra Juan Doz para que cumpliera con la terminación de una casa en la calle del Olivo⁵⁰.

El 19 de agosto de 1663 tasaba las pinturas de la testamentaría de don Julián de Palomares⁵¹ y a lo largo de los días 22, 23 y 24 de mayo del año siguiente las de la testamentaría de don José de Strata, marqués de Robredo, hermano de doña Manuela de Strata y Spínola, marquesa de Fuente del Saucó⁵², firmando todos los documentos.

Antes de que todos estos datos fueran desvelados, Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez estimaron muy certeramente que los documentos conocidos hasta el momento de escribir sobre el pintor correspondían a Luis Fernández I. A la vista de los nuevos hallazgos, la mayor parte de los cuales se refieren igualmente a Fernández I, resulta inquietante no tanto la calidad de su pintura, como el profundo desconocimiento de una producción pictórica que se prolongó durante más de tres décadas, realizada por un pintor que se autodenomina “pintor de su majestad” y que se relacionó ampliamente con sus maestros (Eugenio Cajés, Angelo Nardi o Vicente Carducho) y con otros pintores coetáneos, como Antonio Puga (1602-1648), con quien trabajó en la terminación de los lienzos de Cajés para el Salón de Reinos del Buen Retiro (1635); Pedro Núñez del Valle, con quien trabajó en los retablos colaterales de San Jerónimo de Espeja (1637); Francisco de Tolosa; Baltasar Fernández, Roque Díaz o Mateo Gallardo (c. 1660-1667), con quienes participa en los compromisos de los pintores en las procesiones del Viernes Santo de Madrid (1630), mientras que con Gallardo trabajó además en el retablo de la catedral de Plasencia (1652)⁵³.

El 18 de agosto de 1617, a propuesta de la viuda María Ruiz Velázquez y del archero Nicolás du Prié, Luis Fernández I fue nombrado para tasar las pinturas que habían quedado a la muerte del archero de corps Miguel Juan, quien había estado casado con la primera⁵⁴. Se trata del primer dato conocido sobre Fernández I desempeñando un trabajo relacionado con su profesión de pintor. Aproximadamente desde 1618 conocía al pintor Francisco de Tolosa, según declaró cuarenta años más

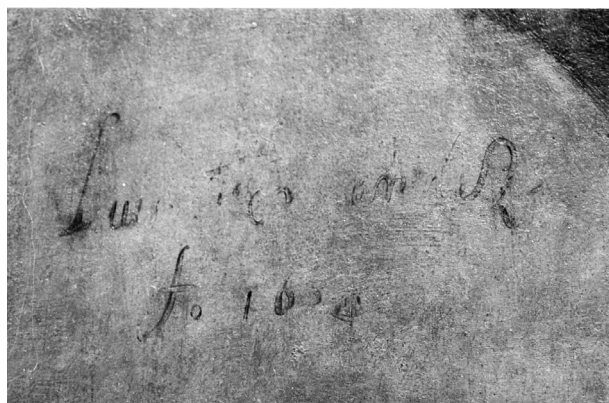


Fig. 8. Luis Fernández II. *Inmaculada Concepción*: detalle de la firma y fecha. 1634. Cebreros (Ávila), Iglesia parroquial.

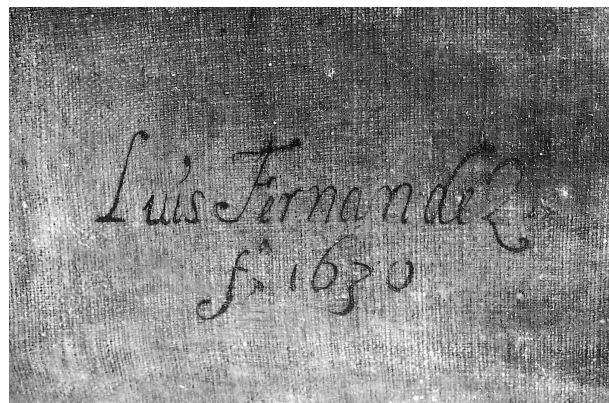


Fig. 9. Luis Fernández I. Firmas en varios documentos notariales. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos.

tarde. También la amistad con Antonio Lanchares (hacia 1586-1630), el malogrado discípulo de Eugenio Cajés, debió de ser antigua y familiar, de modo que muchos años después de su muerte sería testamentario de su viuda, teniendo que intervenir en algunos asuntos de la herencia: así, el 18 de julio de 1658 doña Ana de Lanchares, viuda, y Luis Fernández, pintor, testamentarios ambos de doña Manuela del Castillo, que había enviudado en dos ocasiones, la primera de Antonio Lanchares, daban poder a procuradores para un pleito contra Juan Doz sobre el cumplimiento del remate de una casa de la calle del Olivo que doña Manuela había heredado de su padres Diego del Castillo y Ana García⁵⁵.

En abril de 1625 Fernández contrató, junto con el escultor Antonio de Herrera y los pintores Angelo Nardi, Francisco Granelo, Francisco Esteban y Martín de Ortega, la obra del antiguo retablo mayor y custodia de San Pedro de Vallecas⁵⁶, aunque el 4 de mayo del 1625 traspasó sus derechos a Antonio de Herrera⁵⁷.

El 18 de abril de 1629 se concertó con Juan Muñoz, criado de S. M. para hacer un altar en un nicho en la capilla nueva de Santa Cruz de Madrid, destinado a ser entierro suyo y de su familia, pintando al óleo las imágenes de *Nuestra Señora de la Encarnación* como titular, acompañada a los lados por otras de *San Juan Bautista* y *Santa Paula*, dos figuras de *San Antonio de Padua* y *San Francisco de Asís* en los “recuadretes” de la custodia, y la *Venida del Espíritu Santo* en el segundo cuerpo, todas pintadas con colores finos como “carmín de Florencia y todos los trapos azules pintados de ultramar”⁵⁸. Precisamente es en la iglesia de Santa Cruz de Madrid donde Palomino sitúa en una capilla “junto a la puerta de la sacristía, cerrada con una reja, que toda está pintada de su mano; donde hay muy excelentes cuadros de historia a el óleo de la vida de la Virgen; todo enlazado con muy buenos adornos, tarjetas, y oro, según el estilo

de aquel tiempo”⁵⁹. No parece que se trate del mismo encargo, pues a los lienzos parecer que se añaden otras decoraciones murales con “adornos, tarjetas y oro”, a no ser que el contrato de los lienzos del retablo fuera posteriormente ampliado.

El 24 de enero de 1627 hacía de testamentario de doña María de Escobar, casada con el escribano Diego Martínez, que vivía en la calle del Olmo⁶⁰, la misma en la que vivía el pintor.

Para estas fechas Fernández I era un pintor perfectamente integrado en el medio social y profesional de la Corte, como lo demuestra su testimonio de 1625 en favor de Angelo Nardi⁶¹ o su obligación del 13 de abril de 1630, colegiada (“por si y en nombre de los demás de su gremio”) con otros pintores del momento como Mateo Gallardo, Baltasar Fernández o Roque Díaz para sacar en procesión el paso de la cofradía de los Siete Dolores en la procesión del Viernes Santo⁶².

Fernández I parece haber alcanzado la madurez y el éxito profesional por estos años, especialmente en la década de 1630. Dejando de lado la atribución del dibujo de *Adán y Eva* (Madrid, colección privada), de 1626, en 1630 están firmados los dos lienzos de *San Joaquín* y *Santa Ana* de la colegiata de Pastrana y en 1632 el de *San Lorenzo* del Consejo de Estado de Madrid (deposito del Museo Nacional del Prado). Entre trabajos propios y posibles colaboraciones en el seno del taller de Eugenio Cajés (1574 – 1634), la muerte de éste le brindó la oportunidad de intervenir en la terminación de uno de los dos cuadros que le habían correspondido de la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro: *La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el marqués de Cadreita* (destruido) y *La recuperación de Puerto Rico* (Madrid, Museo Nacional del Prado). En la terminación de los dos cuadros intervinieron Luis Fernández I, que cobró por su trabajo 800 reales, según

el recibo otorgado el 14 de abril de 1635, y Antonio Puga, quien percibió 200 reales, un libro y una piedra de moler valorados en 36 reales, y el resto a tasación⁶³. Más difícil es saber en cuál de los cuadros intervino cada uno de los pintores, si bien, considerando que el lienzo conservado de *La recuperación de Puerto Rico* no está firmado, es probable que en él interviniera Fernández I, especialmente en las figuras, mientras que en el de *La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el marqués de Cadreita*, que estaba firmado por Cajés, intervendría Puga, especialmente en la terminación de los fondos de paisaje⁶⁴.

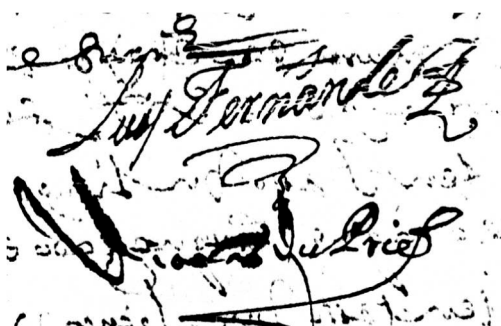
Este encargo y otras circunstancias pudieron contribuir a franquear el paso de Fernández I a ciertos encargos promovidos por personajes cercanos a la Corte. Cómo se vio más arriba, Juan Bautista Maino –uno de los participantes en la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro– contrató los lienzos del retablo mayor del monasterio jerónimo de Santa María de Guijosa en Espeja (Soria) y al año siguiente fueron Pedro Núñez del Valle y el mismo Luis Fernández I quienes contrataron los lienzos de los retablos colaterales del mismo, encargo promovido por su patrono, don García de Avellaneda y Haro (c. 1588 – Madrid, 1670), II conde de Castrillo. El 5 de junio de 1637 el conde libró a favor de los pintores la cantidad de 2.000 reales, de la que dieron carta de pago al día siguiente. Sabemos por el documento que se trataba de la primera paga de la cantidad de 8.000 reales en que se había concertado la pintura de diez lienzos que, aunque el documento dice explícitamente que eran para los retablos colaterales⁶⁵, por la estructura de la decoración del presbiterio y del crucero de la iglesia también debió comprenderse en ese número otros lienzos destinados a otros fines que nos son desconocidos. La construcción de los retablos de la capilla y crucero del monasterio de Espeja se extendió entre 1634 y 1637, y contó con la participación de muchos artistas que por aquellos años trabajaban en las obras del palacio del Buen Retiro, empezando por las trazas de Juan Bautista Crescenzi para el retablo mayor⁶⁶, las esculturas de Jorge Capitán, el dorado y la policromía de Simón López y Miguel de Viveros, y los lienzos de Maino, Núñez del Valle y Fernández I⁶⁷.

Con la Corte misma se relaciona la tasación de las pinturas del relicario de la Capilla Real en el Alcázar en 1640. Las bóvedas de sus dos estancias habían sido pintadas, la primera por Félix Castelo y Jusepe Leonardo, y la segunda sólo por Castelo, colaborando en trabajos de dorado y detalles Francisco Camilo y Julio César Semin. Más tarde, Angelo Nardi vino a concluir lo que Jusepe Leonardo había dejado inacabado. La tasación de la obra fue encomendada a Alonso Cano, que actuó por parte del rey, y a Luis Fernández I, que lo hizo de la de los pintores⁶⁸.

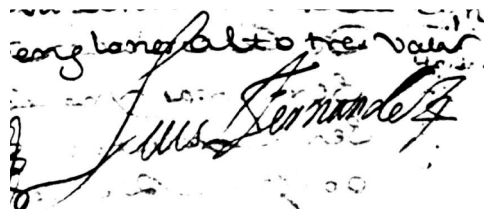
Desde entonces, las noticias sobre Fernández son escasas, interrumpiéndose acaso en 1652 si se pudiera constatar que es él quien participó con Mateo Gallardo y Simón López en el dorado del retablo mayor de la catedral de Plasencia⁶⁹, un marco imponente para las esculturas de Gregorio Fernández y pinturas del propio Gallardo, de Carreño de Miranda y de Francisco Rizi. Y, de serlo, ¿supondría esto que se había pasado a trabajar el dorado y la policromía de retablos? ¿Qué su estilo había quedado anticuado, no menos que el de Gallardo frente al de los jóvenes maestros Rizi y Carreño de Miranda? No hay manera de saberlo y el hecho de que en 1630 estuviera en contacto con Gallardo en los temas de la cofradía de los Siete Dolores y de los pasos de las procesiones del Viernes Santos no lo garantiza absolutamente.

En un contexto documental cada vez más discontinuo, Fernández I resurge el 1º de mayo de 1658 como “pintor de Su Magestad y vecino desta Villa, que vive en la calle Real de Lavapiés, en casas de Martín Cano” haciendo de testigo de los herederos de Francisco de Tolosa⁷⁰, pintor que había fallecido el 2 de enero de 1657⁷¹. El 24 de abril de 1659 fray Roque de Velasco, procurador del hospital de Antón Martín, declaraba haber recibido de Diego de Contreras, administrador de unas casas en la calle de las Huertas que fueron de Francisco de Tolosa, 30 ducados por cuenta de lo que debía de año y medio cumplido en Navidad de 1658 de los réditos de un censo que el hospital tenía sobre dichas casas⁷². La condición de Fernández I como pintor de Su Majestad era un dato desconocido hasta la fecha que quizá no tenga más fundamento que haber intervenido en la terminación de los cuadros de Cajés para el Salón de Reinos del Buen Retiro (1635).

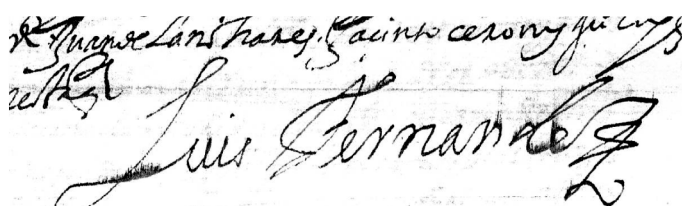
En este mismo círculo de trato amistoso con los pintores de su generación parece inscribirse otro documento del 18 de julio de 1658, por el que doña Ana de Lanchares, viuda, y Luis Fernández, pintor, testamentarios ambos de doña Manuela del Castillo, daban poder a procuradores para un pleito contra Juan Doz, peinero, sobre que cumpliera el remate que en él se hizo de la casa de la calle del Olivo, que doña Manuela había heredado de su padres Diego del Castillo y Ana García⁷³. Manuela del Castillo había enviudado en dos ocasiones, primero del pintor Antonio de Lanchares (hacia 1586-1630), el malogrado discípulo de Eugenio Cajés, y después de Antonio Jiménez Vita. Había hecho testamento el 8 de abril de 1657, declarando en él no recordar tener deudas y mandando pagar cuatro reales a cualquiera que reclamara alguna, independientemente de lo que con papeles pudiera demostrar que se le debía. Dejó por testamentarios a Ana de Lanchares, “mi hermana”, o más bien su cuñada, hermana de Antonio de Lanchares, y al pintor Luis Fernández⁷⁴, lo que demuestra igualmente



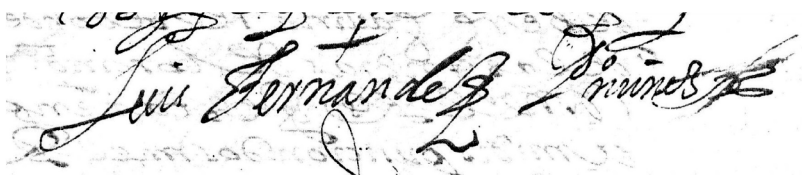
1617



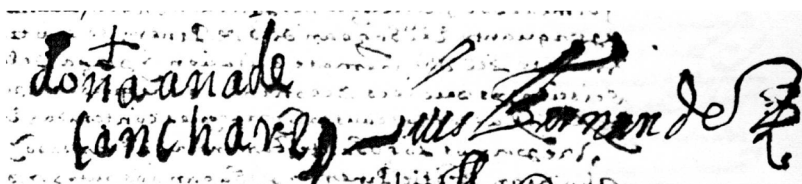
1629 AHPM



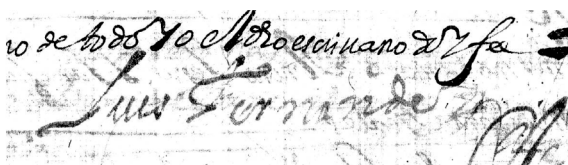
1635 AHPM_Retiro Cajés



1637_Espeja



1658 (AHPM, pr. 8788, fol. 87v)



1664 (AHPM, pr. 10476, fols. 57-59v)

Fig. 10. Luis Fernández I. Firmas en varios documentos notariales. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos.

una antigua amistad entroncada en el círculo de Eugenio Cajés.

Los últimos datos conocidos del pintor se refieren a trabajos de tasación de pinturas. El 19 de agosto de 1663 Fernández I tasaba las pinturas de don Julián de Palomares⁷⁵.

Agulló y Cobo identificó a nuestro Luis Fernández con el pintor que en 1664 procedió a tasar los cuadros de doña Manuela Strata y Spínola, marquesa de Fuente del Saucó⁷⁶. El documento está firmado por el pintor en dos ocasiones: una, al aceptar el nombramiento como tasador y, otra, tras realizar la tasación, y en ambas mantiene su firma y su caligrafía habituales a pesar del cambio de pluma y de la calidad de la tinta. Lo sorprendente es que el pintor declaró al final de la tasación tener unos sesenta y cinco años poco más o menos⁷⁷, lo que llevaría su fecha de nacimiento hasta 1599. Puesto que las firmas son coherentes con otras de Fernández I, habrá que pen-

sar que el pintor erró al recordar su edad. De otro modo, difícilmente podría ser quien contrajo matrimonio en 1612 con María de Morales, pues sólo tendría unos trece o catorce años. Aunque la fecha se ajustaría bien al Luis Fernández III, que capituló matrimonio en Madrid el 2 de julio de 1625 con Juana de Soto, hija del cordonero Baltasar de Soto y de su mujer Juana de Roa, hay que recordar que no sabía firmar⁷⁸.

En el inventario *post mortem* de don Luis de Cerdeño y Monzón, caballero de Santiago y miembro de varios consejos reales, realizado por el pintor Manuel de Castro en 1699, se señala con precisión una pintura de “Santo Domingo Soriano, original de Luis Fernández, de vara y quarta de alto por vara y media de ancho”⁷⁹. La frecuencia del tema iconográfico dominicano y su abundante cultivo por Juan Bautista Maino, fraile dominicano relacionado con Fernández I, no garantiza la personalidad del autor del lienzo.

NOTAS

¹ Mide 314 x 209 mm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “L. fer. 1626”.

² Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo II, p. 88. Sobre las dificultades de que fuera maestro de Herrera, véase Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*. Sevilla, 1978, pp. 17 y ss.

³ Tomando como referencia básica el libro de Diego ANGULO y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings. Volume Two. Madrid School, 1600 to 1650*. Londres, 1977 y las obras básicas que sobre el dibujo español han sido publicadas posteriormente.

⁴ Louis RÉAU, *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Tomo I/ vol. I*. Barcelona, 1996, pp. 94-118.

⁵ Fray Juan INTERIÁN DE AYALA, *El Pintor Christiano y erudito*. Madrid, edic. 1782, tomo I, libro I, capítulo V, 2.

⁶ Diego ANGULO - Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *A Corpus of Spanish Drawings. Madrid, 1600-1650*. Londres, Harvey Miller, 1977, p. 67, núm. 383, lámina XCVI.

⁷ Diego ANGULO IÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Escuela Madrileña del Primer Tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, pp. 266-270.

⁸ Manuel GÓMEZ MORENO. *Catálogo Monumental de Ávila*. Edición revisada y preparada por Áurea DE LA MORENA y M^a Teresa PÉREZ HIGUERA. Ávila, 1983, tomo I, p. 429.

⁹ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Pintura madrileña del siglo XVII: “addenda”, en *Archivo Español de Arte*, XLIV, n^o 19, (1976), p. 314. Id., Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, 1992, p. 97.

¹⁰ Véase la biografía en J. URREA. *Pintores del reinado de Felipe III*. Catálogo de la exposición itinerante, Museo del Prado, 1993-1994, p. 126.

¹¹ Fernando COLLAR DE CÁCERES, “Miscelánea Inmaculadista (Algunas pinturas seiscentistas inéditas o poco conocidas)”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV (Valladolid, 1998), p. 375.

¹² Francisco VÁZQUEZ GARCÍA, “La iglesia parroquial de Cebreros y sus retablos”, en *Cuadernos abulenses*, n^o 30 (2001), pp. 254 y ss.

¹³ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 870.

¹⁴ CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, tomo IV, p. 189, confundiendo al grabador de las estampas (Louis Ferdinand) con el pintor Luis Fernández y a éste con el pintor y grabador español del siglo XVII Francisco Fernández.

¹⁵ María Luisa CATURLA, *Un pintor gallego en la corte de Felipe IV. Antonio Puga*, Santiago de Compostela, *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Anejo VI, 1952, p. 11.

¹⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1976, p. 311, fig. 23. Atribución puesta en entredicho por Collar de Cáceres, quien la pone en relación con la firmada por Francisco López (Sigüenza, Museo Diocesano).

¹⁷ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, 1984, pp. 76-77 y 218. La atribuida por Pérez Sánchez (Madrid, colección particular) me parece más cercana a los modelos de Vicente Carducho que a los de Luis Fernández, ya sean éstos de creación propia o de asimilación de los de Cajés. La de San Millán de la Cogolla se relaciona con Carducho en el modelo del diablo a los pies de la Virgen y en el gesto de las manos, pero el rostro de la Virgen, adulto y sereno, responde a otros ideales.

¹⁸ VÁZQUEZ GARCÍA, *op. cit.*, 2001, pp. 254 y ss.

¹⁹ ANGULO IÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 369 y láminas 203 y 204. Estos autores consideran pinturas como cuatro pinturas independientes las dos tablas que representan conjuntamente a *San Antonio de Padua* y *Santa Catalina de Alejandría* y el *Martirio de Santa Águeda* y *San Martín partiendo la capa*.

²⁰ GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, edición revisada... 1983, tomo I, p. 429.

²¹ Agradezco a María Suárez Inclán la fotografía tomada tras los trabajos de restauración de los lienzos que muestra con toda claridad el desgaste de la firma en los puntos señalados.

²² COLLAR DE CÁCERES, *op. cit.*, 1998, p. 375.

²³ ANGULO IÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 266.

- ²⁴ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, 1992, p. 97.
- ²⁵ Matías FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, 1995, p. 156.
- ²⁶ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la historia de la pintura española. I*. Madrid, 1994, pp. 37-38. Este Francisco de Tolosa, vivía en la calle de las Huertas en casas propias, consta como la persona que el 28 de marzo de 1635 enterró en la capilla de los Terceros de San Francisco a Gabriela de Chaves, mujer de Antonio Rizi y madre de fray Juan y de Francisco Rizi (cfr. AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 102), según los libros de Entierros de la parroquia de Santa Cruz de Madrid. Juan Bautista García acaso fue hijo de otro Juan Bautista García, casado con María Gutiérrez, que vivía en la calle de las Huertas y murió en 1617, siendo enterrado en San Sebastián el 14 de junio (cfr. AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 90).
- ²⁷ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, pp. 38-39.
- ²⁸ Archivo Histórico de Protocolos de Protocolos (AHP) de Madrid. Protocolo 6363, fol. 187-187v°. Uno de los testigos fue el pintor Simón López. Citado por CATURLA, *op. cit.*, pp. 352-353.
- ²⁹ Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, legajo 4740 (18 de marzo de 1653); y AHP Madrid, 24.878, fol. 723 (4 de noviembre de 1655), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, p. 98. Otros documentos complementarios en el AHN de Madrid. Consejos, legajo 4.740, son un Memorial de la tasación de un trozo del retablo de las Maravillas. 18 de marzo de 1653. El 11 de noviembre de 1642 Felipe IV había dado orden en Zaragoza para la construcción del retablo, orden que remitió a Madrid junto con la traza y un memorial de Alonso Carbonel. La obra se concertó con Pedro de la Torre “por ser la persona de quien V. M. tiene más satisfacción en este Arte” y debía quedar acabado en dos años. El 5 de diciembre de 1643 Carbonel informaba desde Zaragoza sobre el retablo, que ya estaba en construcción desde noviembre de 1643. Las obras y los pagos se prolongaron en el tiempo y Pedro de la Torre aún percibía en 1650 algunos pagos por su construcción (véase Juan Luis BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*. Madrid, 2007, p. 259). El retablo venía dorándose desde 1650.
- ³⁰ Véase nota 26.
- ³¹ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1981, p. 128.
- ³² Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, pp. 84-87.
- ³³ AHP Madrid. Protocolo 6190, fol. 50. Noticia facilitada por Juan Luis Blanco Mozo. Sobre el conde de Castrillo, don García de Avellaneda y Haro (Córdoba, 1588 - Madrid, 1670), véase el artículo de Belén BARTOLOMÉ, “El conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, en *Boletín del Museo del Prado*, tomo XV, 1994, pp. 15-28.
- ³⁴ El retablo mayor parece que permaneció en su lugar durante el primer tercio del siglo XX, pero los sepulcros de los Avellaneda fueron desmontados y trasladados al Museo Nacional de Escultura de Valladolid hacia 1932, y algunas pinturas de la iglesia fueron objeto de varios robos. Parte de estos cuadros (*Descendimiento, Santo Sepulcro, Caridad* y otros pasajes bíblicos), alguno atribuido al Greco, fueron objeto de varios robos en 1904 y 1912 (cfr. ZAMORA LUCAS, *op. cit.*, 1956, p. 38).
- ³⁵ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Sobre Juan Bautista Maíno”, en *Archivo Español de Arte*, n° 278, LXX (1997), pp. 113-125, citado en páginas 117-119.
- ³⁶ Los inventarios, conservados en el archivo de la Secretaría de Cámara del Obispado de El Burgo de Osma, fueron publicados por Florentino ZAMORA LUCAS, “La desamortización en la Provincia de Soria. El monasterio de Espeja desaparecido en nuestros días”, en *Revista Celtiberia*, n° 11, 1956, pp. 19-39. La fotografía del retablo mayor la reproduce José Vicente de FRÍAS Balsa, “Mecenazgo de D. Diego de Avellaneda, obispo de Tuy, en el monasterio de San Jerónimo de Guíjosa”, en *Revista de Soria*, 2002, n° 32, pp. 65-70. Sobre el monasterio de Espeja, véase también el trabajo de M^a Pía SENENT DÍEZ, “El monasterio jerónimo de Santa María de Guíjosa en Espeja de San Marcelino: un ejemplo de pérdida de patrimonio histórico en la provincia de Soria”, en *La traducción monacal. Valor y función de las traducciones de los religiosos a través de la Historia*. Coloquio Internacional, Convento de la Merced, Soria, 7-10 de noviembre de 2001. Edición en CD, Diputación de Soria, 2002. Consultado el 6 de octubre de 2008 en <http://usuarios.lycos.es/guijosa/convento/2.pdf>.
- ³⁷ María A. MAZÓN DE LA TORRE, “Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rizi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, XLIV (1971), pp. 422-423, quien publicó cinco partidas de bautismo de hijos de Fernández: Luis (1621), Gertrudis (1624), Lucas (1626), Paula (1629) y Diego (1635).
- ³⁸ FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1995, p. 156, da noticias más completas, con fecha precisa del matrimonio del pintor y el bautismo de nueve hijos.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 143: sobre la familia de Ginés Carbonel, parroquiano de la misma iglesia y vecindado como Fernández en las calles del Olmo y del Calvario.
- ⁴⁰ PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 870.
- ⁴¹ Los pleitos fueron dados a conocer por José SIMÓN DÍAZ, “Pleitos de Angelo Nardi”, en *Archivo Español de Arte*, n° 79, 1947, pp. 250-253, quien sin embargo pasó por alto los detalles de la edad de Fernández, así como otros muchos sobre los declarantes y su presencia como aprendices o como oficiales en diversos talleres de la época. El documento se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Consejos, 29.652, n° 2, fols. 55-56 para la declaración de Fernández.
- ⁴² ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 267. El documento del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHN Madrid, Consejos, 29.652, n° 2, fols. 55-56 para la declaración de Fernández) contiene numerosos datos pasados por alto por José SIMÓN DÍAZ, “Pleitos de Angelo Nardi”, en *Archivo Español de Arte*, n° 78, 1947, pp. 250-253, siendo especialmente interesantes las declaraciones de edad de los comparecientes, así como sus filiaciones profesionales respecto a los pintores más destacados del momento. Testigos presentados por Nardi fueron los pintores Juan Martínez, “criado de Nardi, que vive en casa de su amo”, de veinticuatro años más o menos y sabe firmar; Gabriel Felipe, de treinta y ocho años, que vivía en casas propias de la calle Huertas y firma; Alonso de Guzmán, aprendiz de Nardi, de veinticuatro años, y no firma; Francisco López, que vivía en la plazuela de Antón Martín, de treinta y dos años y firma; Juan Martínez, que vivía en la calle de Santa Catalina en casas de “Antonio Riche” (Antonio Rizi), fue oficial de Nardi durante un año y firma; David de Medevilla, de veinticuatro años, aprendiz que fue de Nardi durante cuatro meses, oficial de Antonio Lanchares y sabe firmar; Antonio de Rueda, aprendiz de Nardi, de diecinueve años y firma; Francisco Jiménez de Guevara, de veintidós años, que trabajaba en casa de Francisco López y firma; Eugenio Cajés y Vicente Carducho.
- ⁴³ *Vid. supra*, nota 23.
- ⁴⁴ No ha dado resultado la búsqueda de una partida de defunción de Luis Fernández I en los libros de la parroquia de San Sebastián. Respecto a su mujer, María de Morales, descartadas otras varias del mismo nombre y con lazos familiares distintos a los de Luis Fernández, probablemente sea la viuda que falleció el 1º de marzo de 1675. Vivía en la calle Cedaceros, en casas de Juan Cuerdo y el 15 de enero anterior había hecho una declaración de pobre ante Juan José Guerrero de Bargas, pidiendo a don Diego Fernández Maroto y a sus hijas doña Gertrudis y doña Paula que la enteraran de limosna. Aunque los datos de la partida (*Archivo Parroquial de San Sebastián*. Madrid: *Libro de Difuntos n° 13*, fol. 621v°) no tienen toda la precisión que deseáramos, se da la coincidencia de que dos de las hijas de Luis Fernández y de María de Morales se llamaron Gertrudis y Paula, bautizadas en San Sebastián en 1624 y 1629 respectivamente (cfr. FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1995, p. 156).

- ⁴⁵ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Madrid, 1923-1941 (5 vols), II, p. 371.
- ⁴⁶ PALOMINO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 870.
- ⁴⁷ CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, vol. II, p. 89.
- ⁴⁸ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, p. 82.
- ⁴⁹ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 38.
- ⁵⁰ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la Historia de la Pintura Española. III*. Madrid, 2006, p. 117.
- ⁵¹ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, pp. 38-39.
- ⁵² *Ibidem*, pp. 39-40.
- ⁵³ (José BENAVIDES), “Nota que facilita D. José Benavides, chantre de la catedral de Plasencia, a los señores de la Sociedad Española de Excursiones, que visitan los principales monumentos de esta ciudad, hoy 6 de enero de 1905”, en *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, XIII, 1905, p. 41.
- ⁵⁴ MARQUÉS DE SALTILLO, “Artistas madrileños (1592-1850)”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, pp. 227-228. No figura ningún Miguel Juan en la relación publicada por Federico NAVARRO, Conrado MORTERERO y Gonzalo PORRAS: *La nobleza en las armas. Noble Guardia de Armeros de Corps*. Madrid, 1995. Sin embargo, en fechas algo posteriores aparece un Juan Miquienses o Michielsens, de Malinas, con partida de bautismo en la iglesia de San Romualdo de Malinas el 14 de octubre de 1637 (*op. cit.*, p. 122), de quien no es posible establecer parentesco seguro con el tal Juan Miguel, a no ser que se trate de Juan Miguelsens padre de un Miguel Michielsens o Miguelsen (Ofalíz, Luxemburgo – Madrid, 1684) (*op. cit.*, pp. 122-123).
- ⁵⁵ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 2006, p. 117 para el poder y pp. 153-155 para el testamento de doña Manuela del Castillo. Manuela del Castillo había enviudado en dos ocasiones: primero del pintor Antonio de Lanchares y después de Antonio Jiménez Vita. Había hecho testamento el 8 de abril de 1657, declarando no recordar tener deudas y mandando pagar cuatro reales a cualquiera que reclamara alguna, con independencia de lo que con papeles pudiera demostrar que se le debía. Dejó por testamentarios a Ana de Lanchares, “mi hermana”, o más bien su cuñada, hermana de Antonio de Lanchares, y al pintor Luis Fernández.
- ⁵⁶ Manuel GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo, 1982, p. 326.
- ⁵⁷ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Noticias sobre el escultor Juan Sánchez Barba”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 1, 1989, p. 205. El documento se conserva en el AHP Madrid, Cristóbal de Herrera, protocolo 4858, fol. 897.
- ⁵⁸ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1978, pp. 67-68. Debía darlos acabados para el mes de diciembre y cobrar por el trabajo 3.000 reales. El cliente era sobrino de Ana González del Campo, viuda del dorador Lucas de Velasco, quien en su testamento de 1656 hace unas mandas a las hijas de Juan Muñoz (*cf.* AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1978, p. 175). A su vez, Lucas de Velasco hizo testamento el 12 de marzo de 1650.
- ⁵⁹ PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 870.
- ⁶⁰ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 82.
- ⁶¹ SIMÓN DÍAZ, *op. cit.* 1947, pp. 250-253. El documento en el AHN de Madrid. Consejos, 29.652.
- ⁶² Enrique LAFUENTE FERRARI, “Borrascas de la pintura y triunfos de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del Arte de la Pintura”, en *Archivo Español de Arte*, nº 57, 1944, p. 96.
- ⁶³ CATURLA, *op. cit.*, 1952, p. 11. ANGULO ÍÑIGUEZ Y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, pp. 253-255, nº 193.
- ⁶⁴ Véase un estado de la cuestión en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Edición a cargo de Andrés Úbeda de los Cobos. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 144-145. Magdalena de LAPUERTA MONTOYA, *Los pintores de la Corte de Felipe III. La casa Real de El Pardo*. Madrid, 2002, p. 314.
- ⁶⁵ AHP Madrid. Protocolo 6192, f. 50. Expreso mi agradecimiento a Juan Luis Blanco Mozo por la generosa cesión de este documento y de otros, algunos incluidos en la versión original de su tesis doctoral sobre el arquitecto Alonso Carbonel, pero no en la versión publicada de la misma, *Alonso Carbonel (1583 – 1660), arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007. Los pagos del retablo mayor del monasterio de Espeja y los de las pinturas fueron realizados por el receptor general del Consejo de Indias, Diego de Vergara y Gaviria, en nombre del conde de Castrillo. Sobre ellos, véase BLANCO MOZO, *op. cit.*, 2007, p. 255 y notas 4, 5, 6 y 7.
- ⁶⁶ Según una pista antigua, el retablo de Espeja fue desmontado y trasladado a otro lugar. La comprobación de la pista que lo situaba en la iglesia del desierto carmelitano de Las Batuecas (Salamanca) no dio resultados, aunque en la referida iglesia se encuentra otro retablo de procedencia foránea, pero de estilo barroco y fechable hacia 1720-1730.
- ⁶⁷ BARTOLOMÉ, *op. cit.*, 1994, pp. 17-18. BLANCO MOZO, *op. cit.*, 2007, pp. 255-256.
- ⁶⁸ MAZON DE LA TORRE, *op. cit.*, pp. 287-288. BLANCO MOZO, *op. cit.*, 2007, p. 211. En el original de la tesis doctoral (Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid), 2003, p. 255. El dato procede del Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP Madrid), El Pardo, Cº 9400 (1º de diciembre de 1640).
- ⁶⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ Y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 268.
- ⁷⁰ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 38.
- ⁷¹ FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1995, p. 194: noticias sacramentales de Tolosa, su mujer Lorenza Gómez y sus hijos.
- ⁷² AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 120.
- ⁷³ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 2006, p. 117.
- ⁷⁴ *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 153-155.
- ⁷⁵ *Ibidem*, *op. cit.*, 1994, pp. 38-39.
- ⁷⁶ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, pp. 39-40.
- ⁷⁷ Agulló olvidó este importante dato.
- ⁷⁸ *Ibidem*, *op. cit.*, 1994, pp. 37-38. Agulló y Cobo separa en dos personalidades al Luis Fernández que se casa en 1625 y al Luis Fernández que informa y tasa en 1658 y 1663. Pero es evidente que los personajes que transitan por las escrituras son los mismos. Este Francisco de Tolosa, pintor que vivía en la calle de las Huertas en casas propias, consta como la persona que el 28 de marzo de 1635 enterró en la capilla de los Terceros de San Francisco a Gabriela de Chaves, mujer de Antonio Rizi y madre de fray Juan y de Francisco Rizi (AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 102), según los libros de Entierros de la parroquia de Santa Cruz de Madrid.
- ⁷⁹ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 58.

“Ante Obitum Mortuus, Post Obitum Vivus”. Zurbarán y la representación del cuerpo de San Francisco¹

María Cruz de Carlos Varona
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 18 de junio de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 179-192
ISSN: 1130-551

RESUMEN

Este artículo analiza el ejemplo de las representaciones del cuerpo de San Francisco de Asís en su sepulcro tal y como, según la tradición franciscana, fue contemplado por el papa Nicolás V. Ello permite reflexionar sobre el concepto del cuerpo santo en la sociedad hispana de la época Moderna. El artículo se centra en las pinturas de este tema realizadas por Francisco de Zurbarán hacia 1640-1650, considerándolas no sólo una innovación iconográfica, sino un paso más en la elaboración de la idea del *Alter Christus* y, debido a las peculiares circunstancias de los restos de Francisco, como sustitutas de sus reliquias originales.

PALABRAS CLAVE

Francisco de Zurbarán. San Francisco de Asís. *Alter Christus*. Incorruptibilidad. Reliquias.

ABSTRACT

This article discusses the particular example of the representation of the dead body of St. Francis of Assisi as it was contemplated –according to the franciscan tradition– by Pope Nicholas V in order to explore the concept of the saintly body in Hispanic society of the Early Modern period. The article focusses in the depictions of this subject by Francisco de Zurbarán c. 1640-1650, considering them not only an iconographical innovation, but a further step in the early modern elaboration of the idea of the *Alter Christus* and, due to the particular circumstances of Francis' remains, as substitutes for his original relics.

KEYWORDS

Francisco de Zurbarán. St. Francis of Assisi. *Alter Christus*. Incorruptibility. Relics.

Desde el clásico trabajo de Louis Réau, es bien sabido que la iconografía de san Francisco de Asís sufrió importantes transformaciones con posterioridad al Concilio de Trento. El historiador francés estableció dos etapas en la creación de la imagen del *Poverello*: las que denominó “Giottesca”, básicamente protagonizada por artistas italianos y “Tridentina”, por artistas hispanos y franceses². Efectivamente, la Edad Moderna supuso una época dorada para la iconografía de san Francisco, caracterizada por la interpretación de viejos temas a la luz de un nuevo espíritu, por el predominio iconográfico del

episodio de la estigmatización y por la incorporación de conceptos y temas novedosos³. Algunos de éstos últimos, como la *Consolación angélica* han recibido atención pormenorizada por parte de los estudiosos⁴.

Este artículo propone una reflexión sobre un tema que se incorporó a la iconografía franciscana a finales del siglo XVI, *San Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V*. Se trata de imágenes del cuerpo del santo tal y como estaba en el sepulcro según la leyenda franciscana, que no suponen tan sólo una novedad iconográfica, sino que permiten reflexionar

sobre otras cuestiones importantes en la mentalidad colectiva de la época. En primer lugar, sobre la creencia en la transformación física de los cuerpos santos tras su fallecimiento y su posterior incorruptibilidad, conceptos cuya expresión visual resultaba, sin duda, compleja. En segundo lugar, las representaciones del cuerpo de san Francisco en el sepulcro suponen un paso más en la configuración de su imagen como la del *Alter Christus*. Este artículo se centra en las realizadas por Francisco de Zurbarán en las décadas de 1640-1650, tratando de clarificar las decisivas aportaciones del maestro extremeño a esta particular iconografía y, a la vez, reflexionar sobre el sentido de estas imágenes.

I. San Francisco de Asís según la visión del papa Nicolás V: génesis de un tema

El episodio que representan tuvo lugar, según la tradición franciscana, en 1449 cuando el Papa Nicolás V quiso descender a la tumba donde se hallaba san Francisco en la basílica inferior de Asís. Allí, el Pontífice y sus acompañantes descubrieron el cadáver del santo en pie y con los ojos abiertos, con las heridas de los estigmas todavía sangrantes. El acontecimiento se recogió en una carta dirigida por el Cardenal Astorgio, uno de los acompañantes del Papa, al abad Jacopo de Cavallino pero no se difundió públicamente hasta 1562, en la *Crónica* de fray Marcos de Lisboa, siendo incluido a partir de entonces en las fuentes hagiográficas y franciscanas⁵. Su incorporación al repertorio iconográfico del *poverello* se produjo también por estos años, concretamente en la segunda edición de la *Vita* de Philip Galle (Amberes, 1587)⁶, de la que el grabador Thomas de Leu (1560-1612) realizó una copia que se publicó en París entre 1602-1614.

La representación de san Francisco de Asís en su sepulcro conoció una particular fortuna en el mundo hispánico del siglo XVII. El ejemplo más antiguo del que se tiene noticia es un cuadro pintado por Eugenio Cajés para el claustro del convento de San Francisco el Grande de Madrid antes de 1613, que conocemos por un dibujo preparatorio⁷. Al igual que la estampa de Galle, el cuadro de Cajés formaba parte de un ciclo dedicado a la historia de san Francisco y, por ello, en la representación prima el sentido narrativo, siendo la historia de la invención del cuerpo del santo el asunto principal. Así, mientras uno de sus acompañantes sostiene una antorcha, el Pontífice levanta el hábito de san Francisco, para contemplar los estigmas de los pies. La misma intención narrativa preside la estampa atribuida a Pedro Perret y realizada en 1616 (Fig. 1)⁸. El Pontífice se arrodilla para besar el pie del santo, mientras sus acompañantes rodean el cuerpo, iluminado por seis lámparas que hacen

visibles los estigmas en pie derecho, mano izquierda y costado.

Diversas obras pictóricas y escultóricas realizadas en la década de 1620 prescinden de este sentido narrativo y muestran el cuerpo tal y como, según los textos que describían el acontecimiento, se encontraba en el sepulcro. Así lo hizo Alejandro de Loarte en el cuadro realizado en 1626 para el convento de Capuchinas de Toledo, en el que la primacía del cuerpo-reliquia de Francisco es absoluta, recortándose su figura, situada sobre un plinto como si se tratara de una escultura colocada sobre un nicho o tapiz en el muro (Fig. 2)⁹. Dos lámparas arden a cada uno de los lados, permitiendo contemplar la herida del costado y la del pie que el santo deja ver por debajo del hábito.

También hacia mediados de la década de 1620 se realizaron en el taller de Gregorio Fernández al menos dos esculturas de este tema, conservadas en el convento de las Descalzas Reales de Valladolid y en la parroquia de Santo Domingo de Silos en Arévalo, ésta última procedente del convento de franciscanos menores observantes de la misma ciudad¹⁰.

Mucho más tardía, de la década de 1660, es la escultura realizada por Pedro de Mena para la catedral de Toledo, de la que existen numerosas versiones y copias. Fue a propósito de su estudio cuando Sánchez Cantón, en 1926, identificó por primera vez la correcta iconografía del tema, considerado hasta entonces como *San Francisco en éxtasis*¹¹. Para esta identificación iconográfica, Sánchez Cantón partió de los textos recogidos en la *Crónica* de fray Marcos de Lisboa que describen el aspecto del cadáver del santo que, como se verá, coinciden casi exactamente con la presentación del cuerpo en las pinturas de Zurbarán. A ello se unen testimonios de época, como el de Francisco Pacheco, que hablan de esta escena y demuestran que estaba ya incorporada al imaginario religioso y cultural hispano del siglo XVII, u otros todavía más explícitos como el de fray Francisco Calderón quien en 1679 describió la escultura de Gregorio Fernández en los franciscanos de Arévalo como “una efigie al natural, en la forma que está hoy en el sepulcro, tan perfecta y acabada que es la admiración y devoción de toda aquella tierra...¹²”. Por todo ello, y por las particulares circunstancias del culto al cuerpo y reliquias del santo que analizaré a lo largo de este artículo, asumo aquí plenamente la iconografía propuesta por Sánchez Cantón¹³.

La secuencia de implantación y desarrollo de esta iconografía en la Península arrancaría, pues, en los artistas castellanos (Eugenio Cajés, Gregorio Fernández y Alejandro de Loarte), continuaría en las obras de Zurbarán y, a partir del prototipo creado por éste, en el relieve del coro de la catedral de Málaga de Pedro de Mena, para culminar en la escultura del mismo Mena



Fig. 1. Atribuida a Pedro Perret. Hallazgo del cuerpo de San Francisco de Asís por el papa Nicolás V. 1616. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

para la catedral toledana y sus múltiples variantes y copias¹⁴.

2. El muerto vivo. Una creación zurbaranesca

En las dos décadas centrales del siglo XVII, Francisco de Zurbarán realizó al menos tres representaciones de *San Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V*. Se consideran obras seguras cuyas las conservadas en el Museo de Lyon (Fig. 3), Museo de Bellas Artes de Boston (Fig. 4) y Museo Nacional de Arte de Cataluña (Fig. 5)¹⁵. Se añaden a este grupo otras dos obras, la variante existente en las Descalzas Reales de Madrid y la réplica que perteneció a la colección Carvalho (Chateau de Villandry, Francia)¹⁶.

En las tres representaciones autógrafas, Zurbarán muestra al santo en la más absoluta soledad, su cuerpo recortándose sobre el fondo neutro del cuadro, en imágenes impactantes de tamaño natural. Nada hay que distraiga al espectador del hecho fundamental del cuadro, que no es otro que la contemplación del cuerpo milagrosamente incorrupto de Francisco. Las obras de Zurbarán



Fig. 2. Alejandro de Loarte. El cuerpo de san Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V 1626. Toledo, convento de Capuchinas.

se ajustan parcialmente a la descripción de la visita papal al sepulcro incluida en la *Crónica* de fray Marcos de Lisboa,

“Estaba en pie, derecho, no allegado ni recostado a parte alguna, ni de mármol, ni de pared ni en otra cosa. Tenía los ojos abiertos, como de persona viva, y alzados contra el cielo moderadamente. Estaba el cuerpo sin corrupcion alguna de ninguna parte, con el color blanco y colorado, como si estuviera vivo. Tenía las manos cubiertas con las mangas del hábito delante de los pechos, como las acostumbran a traer los frailes menores; y viendole así el Papa...alzó el hábito de encima de un pie, y vio él, y los que allí estábamos, que en aquel santo pie estaba la llaga con la san-

gre tan fresca y reciente como si en aquella hora se hiciera¹⁷”

Si las comparamos con los ejemplos anteriores, en seguida advertiremos que las representaciones de Zurbarán se aproximan más al modelo de Alejandro de Loarte que al de Eugenio Cajés o Pedro Perret. Loarte nos presenta una *Vera effigies* del cadáver del santo, al igual que lo hace Zurbarán. Pero el pintor extremeño no se limita a esto, pues en los ejemplares de Lyon y Boston la sombra del santo se recorta sobre el nicho del fondo, a consecuencia de la antorcha que porta el espectador, que ha sustituido al Papa y que es quien ahora “descubre” el cuerpo¹⁸. Se otorga así una participación al espectador que no existía en el cuadro de Loarte y la representación de la figura de tamaño natural posibilita un diálogo directo entre el devoto-espectador y el cuerpo. El arco que rodea a la figura del santo en los ejemplares de Lyon y Boston está pintado con intención ilusionista para crear la sensación de existencia de un nicho en el que se inserta la figura¹⁹.

Zurbarán elimina completamente cualquier elemento narrativo del episodio. En las representaciones de Galle-Leu y de Caxés, el Papa, tal y como refiere el texto de fray Marcos de Lisboa, levanta el hábito del santo para ver los estigmas del pie derecho, mientras en las de Loarte y Gregorio Fernández, es Francisco quien adelanta el pie para permitir al pontífice la contemplación de los estigmas. Así, en todas ellas podemos apreciar las heridas en pies, manos y costado.

En tercer lugar, y marcando una importante diferencia con las restantes representaciones que comentaremos en detalle más adelante, en los cuadros de Zurbarán el santo sólo deja ver la llaga del costado, una pequeña herida apenas perceptible, estando las manos completamente ocultas por las mangas del hábito. El ejemplar de Boston deja ver también los dedos del pie izquierdo por debajo del hábito, aunque no se ven los estigmas. De esta forma, Zurbarán insinúa sutilmente el movimiento del pie mencionado por los textos y presente en las estampas de Galle-Leu y en los ejemplos escultóricos de Fernández, pero sin llegar a mostrarlo.

En las representaciones del cuerpo del santo por Zurbarán llama la atención el rostro de san Francisco, diferente de la mayoría de las representaciones del pintor que lo muestran en vida. En estas últimas, el pintor extremeño muestra al *Poverello* como un penitente de aspecto cadavérico consumido por la mortificación física y espiritual; sin embargo, en los cuadros que representan su cadáver, su rostro es bien distinto: presenta buen color, mejillas y labios sonrosados y ojos luminosos hacia el cielo. Varios testimonios escritos que describen el cuerpo del santo en su sepulcro, contemporáneos a los cuadros de Zurbarán, inciden en este aspecto, que el pintor extre-



Fig. 3. Francisco de Zurbarán. *El cuerpo de san Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V. Hacia 1640-1650*. Lyon, Musée des Beaux-Arts, A. 115. ©Lyon MBA / Photo Alain Basset.

meño resalta en sus pinturas. Veamos, por ejemplo, el de Miguel Carvajo, un religioso que pudo contemplar el cadáver en 1636 y que establecía la siguiente diferencia entre el aspecto del cuerpo del santo antes y después de su muerte,

“...no parece muerto, sino vivo. La carne, aunque en la vida era palida, y negra, con todo no esta negra, ni arida, seca ni aspera, sino blanda y de divinissimo color, blanda y delicada como la de un niño. Y ninguno

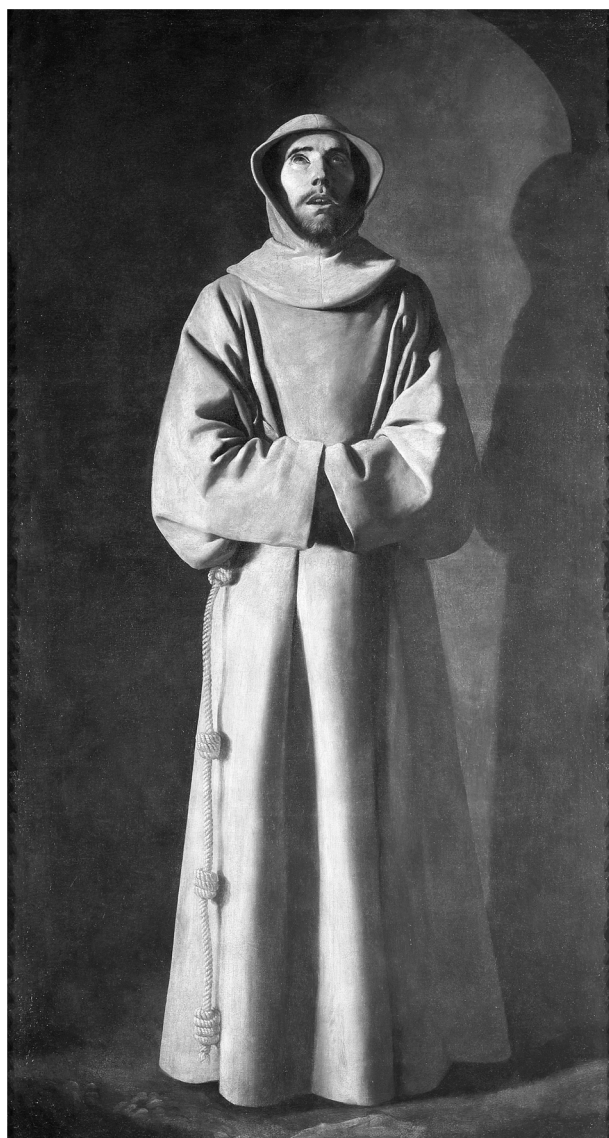


Fig. 4. Francisco de Zurbarán. El cuerpo de san Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V. Hacia 1640-1650. Boston, Museum of Fine Arts, Herbert James Pratt Fund, 38.1617. © 2009, Museum of Fine Arts, Boston.

se debe admirar de esto, porque de la misma manera quedo al punto que murio, como afirma San Buenaventura...²⁰

Existen numerosos testimonios en la literatura franciscana que exaltan esta contraposición entre el aspecto físico del santo cuando estaba vivo y la apariencia de hombre “vivo” que cobró tras su muerte, partiendo de la carta de fray Elías de Cortona, quien afirma que, en vida, los miembros del cuerpo de san Francisco eran rígidos, como los de un hombre muerto, rigidez que desapareció tras su



Fig. 5. Francisco de Zurbarán. El cuerpo de san Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V. Hacia 1640-1650. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. © MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2009. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristà.

fallecimiento²¹. Los autores de la Edad Moderna insisten en esta idea; así fray Marcos de Lisboa describe el rostro de Francisco como “blanco y colorado” y, en general, los testimonios recogidos en la obra de Alva y Astorga, señalan el aspecto de persona “viva” que presentaba el cadáver, tal y como refleja Zurbarán en sus pinturas. La carta del Cardenal Astorgio que describe la visita papal al sepulcro señala que sus ojos parecían los de un hombre vivo (*Ambo autem ita lucidos, & splendentes habebant oculos, ut nulla a vivos esse differentia*) y la misma idea señala otro testimonio fechado en 1509 (*Ego Galeottus à Galeottis de Bistochio vidi sanctissimum corpus mei Patris sancti Francisci, quod adhuc vivuum aparet, & oeperimentum eius intactu, atque immaculatum*)²².

En la representación del difunto Francisco como un hombre vivo, Zurbarán marca una importante diferencia respecto a sus predecesores, como puede comprobarse al comparar el rostro del santo en sus cuadros con el ejemplo de Loarte o con las esculturas de Gregorio Fernández. Todos ellos reflejan el cuerpo incorrupto del santo muchos años después de su muerte y, por tanto, dan fe de la transformación de los “cuerpos gloriosos” tras la muerte física y de la característica esencial de los mismos: su incorruptibilidad. Pero sólo estas representaciones de Zurbarán expresan la misma idea que el epitafio colocado por Gregorio IX en la tumba del santo en 1228 y, si muchas de sus imágenes de Francisco vivo son las de un muerto, sus imágenes de Francisco muerto son las de un vivo²³.

De hecho, este aspecto “vivo” del cadáver del santo fue uno de los más apreciados al momento del redescubrimiento de estas imágenes a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Un aterrorizado Santiago Rusiñol narra en sus *Impresiones de arte* su encuentro con la escultura de Pedro de Mena –que él creyó de Alonso Cano– en una sombría catedral de Toledo²⁴. Pedro de Madrazo recoge también la reacción, en términos muy similares, de Juan E. Hartzenbusch ante la escultura expuesta en la tienda madrileña de Pedro Bosch antes de su traslado a París: “¡Este Santo vive!”, sentenció el escritor tras contemplarla²⁵. Sin duda los espectadores coetáneos a Zurbarán y Pedro de Mena interpretaron esta “vida” de las imágenes de san Francisco en términos muy distintos a quienes pudieron contemplarlas a finales del siglo XIX, pues para los primeros constituía la expresión visual de una idea muy presente en el imaginario colectivo de la Edad Moderna: la incorruptibilidad de los cuerpos santos.

3. Una propuesta sobre el sentido de estas imágenes

Lo expuesto hasta aquí nos permite comprobar que Zurbarán se enfrentó a la representación de este acontecimiento con una visión absolutamente novedosa y que sus obras, más allá de suponer un paso más en el desarrollo de esta iconografía, se distancian de las de sus predecesores y crean de hecho un prototipo, que, quizá a través de la escultura perdida de su maestro Alonso Cano, después siguió sólo Pedro de Mena.

Y ello no ha de valorarse únicamente desde el punto de vista de la aportación iconográfica que supone. La representación del cuerpo de san Francisco por Zurbarán remite también a cuestiones teológicas de máxima relevancia en el momento en que se realizaron las obras. Nuestro siguiente punto de interés se centrará, pues, en ofrecer una hipótesis sobre el sentido de estas representaciones y tratar de explicar qué circunstancias

motivaron que Zurbarán se enfrentara al tema como lo hizo.

No sabemos quién encargó al pintor las obras y tampoco la ubicación original de ninguno de los lienzos, excepto el de Lyon, y sólo desde fines del siglo XVIII, en que se hallaba en el convento de las Colinettes de la misma ciudad, fundado en 1665²⁶. Es muy probable, considerando la existencia de la variante en las Descalzas de Madrid y la procedencia de las obras de Loarte, Fernández y Cajés, que fueran obras destinadas al ámbito conventual. Esta falta de información obliga a la cautela a la hora de pensar en posibles interpretaciones. Pese a ello, la atenta comparación de las representaciones de Zurbarán con las de los artistas precedentes permite aventurar algunas hipótesis.

Tal y como señalé al comienzo, las imágenes de Francisco de Zurbarán pueden interpretarse como un paso más en la idea, defendida a ultranza por los franciscanos, de Francisco como un *Alter Christus*. Como es sabido, ésta tiene su origen en la obra de fray Bartolomeo de Pisa, *De Conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, que data de 1390 donde básicamente se defiende que el fundador de los franciscanos se transformó en otro Cristo a partir de la estigmatización²⁷. El argumento sufrió un importante refuerzo cuando en 1590 fue reeditado en Bolonia con extenso comentario por Geremia Bucchio y fue ampliamente contestado, primero en el seno del franciscanismo y después especialmente por los dominicos a lo largo de los siglos, defendiendo la estigmatización de santa Catalina de Siena y, en consecuencia, su equiparación con Francisco.

La polémica entre franciscanos y dominicos por el privilegio de los estigmas se mantuvo siempre activa, pero desde finales del siglo XVI había cobrado nuevo impulso como se verá en el siguiente resumen²⁸. Por bula de 6 de septiembre de 1472 el Papa –franciscano– Sixto IV había prohibido las representaciones de la santa dominica con los estigmas y a ello siguieron otra serie de documentos pontificios, suyos y de sus sucesores, sobre este particular. En noviembre de 1598 Clemente VIII anuló las disposiciones de Sixto IV sobre la representación de Catalina de Siena, derivando el caso a la Sacra Congregación de Ritos y estableciendo en decreto de *non innovando* la prohibición, no sólo a los miembros de ambas órdenes sino a la Iglesia Universal, de disputar o predicar sobre la cuestión hasta que la Congregación se hubiera pronunciado al respecto²⁹. Pese a ello, los franciscanos ya debían ver seriamente amenazada la pervivencia de la exclusividad de los estigmas para su fundador, pues el Pontífice no dudó en encargar al dominico sienés Gregorio Lombardelli una obra que recogiera los argumentos dominicos a favor de Catalina³⁰. Por fin, en 1630, durante su aprobación del oficio litúrgico en la festividad de Santa Catalina de Siena, Urbano VIII aludió

sin reservas al episodio de la estigmatización de la santa, lo que implicaba el pleno reconocimiento de su autenticidad por la Iglesia Católica.

La polémica que tal decisión suscitó entre franciscanos y dominicos se extendería durante más de un siglo y medio si bien era, como decimos, una vieja polémica. Desde el siglo XIII, la representación del *Poverello* con los estigmas lo transformó en un caso insólito y en el altar que se desplegaba en Santa Croce de Florencia el día de su festividad, Francisco aparecía estigmatizado y bendicente como Cristo, desplegándose sobre él un texto con la “voz” de Dios Padre, en clara alusión a la *Transfiguración* de Cristo en el Monte Tabor. Esta identificación con Cristo, desde sus primeras imágenes, dejaba a la otra gran orden mendicante con muy poco que ofrecer en contrapartida, pese a que anteriormente, en Pisa, habían comisionado un impresionante icono de Catalina de Siena para ser expuesto el día de su festividad³¹. Las primeras representaciones de san Francisco quieren demostrar su indiscutible santidad, pues el episodio de su estigmatización había provocado la incredulidad de numerosos miembros de la Iglesia. Imágenes como la florentina o la existente en San Francisco de Pisa fueron empleadas por sus partidarios para reafirmar la veracidad de los estigmas y su adhesión a esta idea. Había necesidad de ello en un tiempo en que la orden intentaba prolongar su influencia³².

Las obras de Francisco de Zurbarán se realizaron en un contexto de tensión muy similar. Nuevamente, en virtud del giro de los acontecimientos acaecidos entre 1598-1630, el privilegio que los franciscanos siempre quisieron reservar en exclusiva para su fundador se ponía en peligro. Y ya entrado el siglo XVII la polémica se zanjó, en lo que a la Santa Sede tocaba, con un elemento importante y diferenciador respecto a la situación anterior: el reconocimiento pontificio revestía a la estigmatización de Catalina de una autoridad de la que había carecido hasta entonces.

Sólo en 1651 se publicaron tres obras que dan fe de lo intenso del debate. La primera en imprimirse fue el ya citado libro del dominico Doménec Sunyer, publicado en Perpignan, a quien respondería en su texto impreso en Barcelona el guardián del convento franciscano de Lérida, fray Francisco Subirats³³. En Madrid, este mismo año, se imprimía la monumental obra del franciscano Pedro de Alva y Astorga, de la que hablaremos un poco más adelante. Como señalé al comienzo, las obras de Zurbarán se consideran realizadas en torno a 1640-1650, es decir, eran estrictamente contemporáneas al debate y a estas fuentes impresas. En el marco del mismo las imágenes tuvieron siempre un papel protagonista; de hecho los documentos pontificios de época de Sixto IV se dirigían a ellas en particular, estableciendo penas para quienes pintasen o hiciesen pintar a la santa dominica con los

estigmas, pues las imágenes podrían “leerse” como elementos probatorios de su autenticidad. La misma idea señala Francisco Subirats,

“Dos generos de Predicadores hallo yo: el Evangelico, en sus sermones y el Pintor en sus Imágenes. Y si entre ellos ay diferencia como de lo vivo a lo pintado: en este caso, el vivo predica menos, y el pintado continuamente habla... Si el Orador Evangelico una hora enseña; aunque no tenga lengua la Imagen, noche y día esta enseñando³⁴.”

Es muy posible que Zurbarán estuviera al tanto de este debate pero, quienes sin ninguna duda lo estaban, fueron los comitentes de estas obras. Y ello nos obliga a retomar un aspecto señalado con anterioridad. En sus representaciones del cuerpo de san Francisco, a diferencia de quienes le precedieron, Zurbarán no muestra todos los estigmas, únicamente la llaga en el costado derecho de san Francisco, el elemento *clave* en su identificación con Cristo. El texto del Evangelio de san Juan que describe el momento en que Cristo recibió el lanzazo en el costado demuestra que fue esto lo que permitió reconocer el cumplimiento de las Escrituras y, por tanto, al Mesías, en el hombre crucificado³⁵. En su estudio sobre la estigmatización de san Francisco, Chiara Frugoni explica cómo, desde la bula de Alejandro IV de 1255, la herida en el costado de Francisco se transformó en el elemento esencial en su identificación con Cristo³⁶. La herida en el costado, pues, identificaba a Francisco con Cristo y, especialmente ahora, marcaba la diferencia del primero respecto a Catalina, en el momento en que la Iglesia había reconocido que también ella había recibido los estigmas. El episodio de la estigmatización de Catalina es conocido por el relato de su biógrafo y confesor, Raimundo de Capua. En él la monja, a requerimiento de éste, señala claramente que ella había recibido las heridas, en forma de rayos sanguinolentos –transformados posteriormente en rayos dorados– sobre manos, pies y corazón³⁷. Catalina, pues, tenía la herida en el lado izquierdo de su cuerpo, mientras la de Francisco estaba en el lado derecho, en el mismo lugar en que había estado la llaga de Cristo³⁸. En el nuevo contexto, es posible pensar que Zurbarán y los comitentes de estas obras estuviesen presentando en ellas una visión renovada del Francisco estigmatizado, que enfatizara su identificación con Cristo y estableciera en ello el elemento diferenciador respecto a santa Catalina. Este énfasis en la herida del costado se percibe también en textos contemporáneos como el de Subirats:

“En las circunstancias de esta llaga cargan la consideración los Historiadores, mas que en las llagas de las manos, y pies, no por no ser estas cruentas, o san-

grientas, sino por ser mayor el milagro, el ser cruenta la llaga del costado, y manar sangre, viviendo NPS Francisco con ella, por espacio de dos años, siendo moralmente imposible³⁹.”

Como dijimos, el mismo año de la publicación de esta obra veía la luz en Madrid el libro de Pedro de Alva y Astorga, escrito como defensa tras haber sido acusado ante la Inquisición por las conclusiones que presidió en el Capítulo General de la orden en 1645 en las que se aludía, rozando la herejía, a la idea del paralelismo Cristo-Francisco. Pero sobre todo Alva plasmó en el libro su ingente trabajo de años, destinado a superar, en cierto modo, la obra clásica sobre el tema: el *De Conformitate* de fray Bartolommeo da Pisa, pues su libro recoge nada menos que 3.726 conformidades entre Cristo y Francisco⁴⁰.

La intención del autor se evidencia no sólo en el texto, sino en la misma concepción tipográfica del libro cuyo frontispicio, realizado por Juan de Noort, supone la más rotunda defensa visual de este paralelismo (Fig. 6)⁴¹. La estampa tiene como motivo central a un ser híbrido, cuyo rostro velan las alas, mitad Francisco y mitad Cristo, que gravita sobre los escenarios de la vida de ambos: Nazareth y Asís, el Calvario y el Monte Alvernia. La misma idea preside la disposición tipográfica del libro, donde los paralelismos se presentan en dos columnas en una misma página, guardando el orden y título que vemos en la estampa: Cristo (*Naturae prodigium*) en la izquierda de la página y Francisco (*Gratiae Portentum*) en la derecha.

Si volvemos a las pinturas de Zurbarán, observaremos que el artista organizó sus cuadros de forma muy similar: el santo se muestra en rigurosa frontalidad, la figura dividida en dos partes simétricas, marcadas por la costura de la capucha, una de ellas bañada en luz y la otra sumida en la penumbra. Ello, y la herida del costado, permiten evocar la idea del paralelismo Cristo-Francisco y considerar los cuadros como visualizaciones de la idea desarrollada por extenso en el texto de Alva y Astorga.

Existe, además, un segundo aspecto a resaltar en la interpretación de estas imágenes. Las obras de Francisco de Zurbarán suponen auténticas *Veras effigies* de las reliquias de Francisco tal y como parecen avalar sus propias características materiales. En primer lugar, son representaciones de tamaño natural. Es importante considerar la idea de las dimensiones de las representaciones, tanto desde el punto de vista artístico como teológico. Respecto a lo primero, es lógico pensar que se trate de un recurso encaminado a dotarlas de dimensiones acordes con las proporciones humanas y, por tanto, de un carácter de mayor verosimilitud pero, además, las dimensiones de las imágenes religiosas suponían frecuentemente un valor añadido a su significado. Es el caso de las llamadas

“Medidas de la Cruz”, comparables de algún modo a las mismas reliquias de la Vera Cruz pues permitían a su portador un contacto privilegiado, aunque sólo fuera mediante una relación “de escala” con Cristo Crucificado⁴². Existe una representación de san Francisco de Asís, de autor anónimo, en la que el santo aparece representado de cuerpo entero y junto a él la siguiente inscripción: *Vera SS Francisci Effigies et Estatura*, lo que evidencia la existencia de imágenes que, conscientemente, se quisieron hacer de tamaño natural y así reflejar con exactitud las proporciones del *poverello*⁴³.

La contemplación del cuerpo de Francisco, y no la historia de su invención o descubrimiento, es el tema de los cuadros de Zurbarán. El santo se presenta en posición rigurosamente frontal en todos los ejemplos conservados, a excepción de la variante existente en las Descalzas Reales de Madrid, en que la cabeza aparece ligeramente inclinada hacia un lado. Todos los textos que describen el cadáver de Francisco señalan que su cabeza miraba hacia Occidente, es decir, estaba ligeramente ladeada como en el ejemplo de las Descalzas⁴⁴. En las tres versiones consideradas autógrafas, Zurbarán ignora este detalle y la estricta frontalidad en que muestra al santo evoca las más antiguas imágenes de la tradición cristiana, señalando al devoto-espectador cómo debe actuar ante ellas: postrándose y venerándolas⁴⁵. La disposición de san Francisco en los cuadros de Zurbarán sugiere la presentación a los fieles de un elemento sagrado.

Las tres representaciones autógrafas son prácticamente idénticas. Parece clara la intención del pintor de crear en ellas un verdadero icono de las reliquias de Francisco, una representación milagrosa de su cuerpo incorrupto y estigmatizado, que podríamos comparar con sus numerosos cuadros de la *Santa Faz*. La justificación teórica de este tipo de representaciones se sustentaría, una vez más, en el paralelismo Cristo-Francisco. Uno de los argumentos más contundentes para diferenciar a Francisco de los demás santos y presentarlo como un *Alter Christus* incidía en el hecho de que su cuerpo se conservaba íntegro en el sepulcro de Asís y no existían fragmentos del mismo diseminados por todo el mundo católico⁴⁶. En esto, también el santo era igual a Cristo, como señala Alva y Astorga al enumerar pacientemente las reliquias de Francisco en iglesias y conventos: sandalias, fragmentos de hábito y similares; es decir, objetos que habían tenido contacto con el santo durante su vida, nunca fragmentos de su cuerpo, a excepción del aludido al final del texto anterior.

En el mundo católico de mediados del Seiscientos, el recurso a los sepulcros de los santos, escenario de acontecimientos milagrosos y sobrenaturales, había cobrado un nuevo impulso tras la reafirmación del culto a las reliquias por el concilio de Trento y tras las posteriores normativas pontificias de las décadas de 1620 y 1630 que

vinieron a definir las nuevas vías de acceso a la santidad. Los miembros de las clases privilegiadas se enterraban cerca de las reliquias de los santos y numerosos fieles acudían a sus sepulcros en busca de curaciones y acontecimientos milagrosos. El sepulcro constituía, pues, un espacio físico privilegiado en la relación con lo sagrado.

El caso de Francisco era distinto al de los restantes santos: no sólo su cuerpo se conservaba íntegro en el sepulcro en Asís, imposibilitando el recurso a posibles reliquias diseminadas por numerosas iglesias, sino que su enterramiento estaba en un lugar desconocido dentro de la basílica y cerrado a los fieles, por lo que el contacto directo con sus restos materiales era imposible para sus devotos⁴⁷.

Es fundamental tener en cuenta este hecho para valorar el carácter y la función de las imágenes de Zurbarán, que pueden contemplarse así como el reemplazo de las inaccesibles reliquias del santo. El cuerpo se hizo desaparecer; pero el mito de que estaba escondido en algún lugar de la basílica y que, desde allí, ejercía su poder, revivía periódicamente con leyendas como la de Nicolás V y, en plena Edad Moderna, con imágenes como las de Zurbarán.

Algunas de las representaciones de *San Francisco de Asís según la visión del papa Nicolás V* anteriores a los cuadros de Zurbarán tuvieron un origen que podría avalar esta idea. Por ejemplo, en 1613 un tal Pedro Rens encargó a Eugenio Caxés una copia del cuadro de san Francisco que hemos mencionado al comienzo para su capilla privada, una capilla funeraria⁴⁸. La referencia documental no deja lugar a dudas, pues el contrato especifica que el pintor debía realizar una representación de san Francisco “...como le vio el Papa Nicolas IV [sic] en el sepulcro...⁴⁹”. Por referencias bibliográficas, también conocemos la descripción de un cuadro de este tema de escuela de Vicente Carducho para la iglesia de Villanueva de Gómez (Ávila), si bien en este caso se especifica que el donante de la obra y sus dos hijos asistirían en primera fila al descubrimiento del cadáver incorrupto de Francisco⁵⁰. De este último tipo existe una obra firmada por el artista español Antonio de Montúfar, activo en Perú y Bolivia, en 1628⁵¹. En el cuadro un matrimonio y su hijo –quizá el virrey Diego Fernández de Córdoba y su familia– asisten con el papa y su séquito al descubrimiento del cuerpo del santo en la cripta. A la derecha, el gesto de uno de los cardenales acompañantes del Papa incide en ese carácter de presentación del cuerpo-reliquia de san Francisco a los fieles que señalamos con anterioridad⁵². Estos ejemplos indican la existencia en la época de un deseo de cercanía a las ocultas reliquias de san Francisco, bien representando el hallazgo de su cuerpo en imágenes destinadas a capillas funerarias o, incluso, con los fieles protagonizando el momento de este hallazgo del cuerpo.



Fig. 6. Juan de Noort. Frontispicio para Pedro de Alva y Astorga, *Naturae prodigium, Gratiae Portentus: hoc est seraphici P.N.F. Francisci vitae acta...* Madrid, Julián de Paredes, 1651. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Por todo ello y teniendo en cuenta las características de las imágenes de Zurbarán, es posible sugerir que fueran concebidas en la época como sustitutos de las reliquias originales del santo, inaccesibles para los fieles. Las representaciones de Francisco de Zurbarán reflejan con absoluta fidelidad el estado del cuerpo incorrupto de Francisco en su sepulcro: su aspecto “vivo” pese a tratarse de un cadáver y la presencia de los estigmas como si fuesen heridas recientes que, además, presentan diferencias respecto a los de santa Catalina. En posición rigurosamente frontal el cuerpo del hombre-Cristo, de tamaño natural, se despliega ante los fieles, que veneran en su imagen lo que no pueden venerar en su sepulcro.

El carácter paralelo de reliquia e imagen es un fenómeno estudiado por los historiadores de épocas anteriores, pero apenas ha llamado la atención de los historiadores del arte europeo de la Edad Moderna. André

Vachez habló de una “deslocalización de las devociones”, en el proceso que tuvo lugar a finales de la Edad Media, durante el cual, las peregrinaciones a las tumbas de los santos fueron sustituidas por la veneración a sus imágenes para impetrar favores, ya que las imágenes participaban también de los efectos beneficiosos del original⁵³. Tal y como señaló Hans Belting,

“The image, with the bodily appearance of a sculpture, was an agent of religious experience as it represented the reality of the presence of the holy in the world, on terms similar to those of the relic. Image and relic explained each other⁵⁴”

Al considerarse equivalentes o similares a las reliquias, las imágenes se consideraron transmisoras de la presencia real del santo que existía en sus restos materiales. Y ello especialmente en el caso de Cristo y la Virgen que, a diferencia de los santos, no dejaron tras de sí reliquias corporales⁵⁵. A diferencia de los santos, excepto Francisco.

La equivalencia reliquia-imagen está muy presente en la religiosidad de la edad moderna. Junto al decreto emanado en la última sesión del Concilio de Trento sobre la veneración de las santas imágenes, que alude en paralelo a éstas y a las reliquias, numerosas fuentes escritas de la época mencionan ejemplos concretos de ello, como demuestra el siguiente ejemplo extraído del *Flos Sanctorum* de Pedro Ribadeneyra:

“De donde parece que resultó estar la imagen de san Christobal en todos los templos, más que la de ningún otro santo. Y assí fue, *que no pudiendo alcanzar en todas partes a tener su cuerpo, o reliquia suya, ponen su imagen*, para acudir allí en tiempo de semejantes

torbellinos, y tempestades, y ser libres por intercesión de este Santo...⁵⁶”

Para los devotos de san Francisco en el siglo XVII, no existían posibilidades de contacto con las reliquias del santo, custodiadas en el sepulcro inaccesible y, por tanto, quienes se desplazaran a Asís podían presentar sus ofrendas en el altar mayor de la Basílica Inferior. Pero las representaciones de Francisco de Zurbarán que hemos analizado en este texto proporcionaban la representación fidedigna de las reliquias de Francisco y traducen al lenguaje visual conceptos como el de la incorruptibilidad y transformación física de los cuerpos santos tras su fallecimiento. Se trata de obras que reflejan, con extraordinaria fidelidad, el cuerpo muerto -pero vivo- de Francisco en el sepulcro, un cuerpo de tamaño natural que *es* el único protagonista de la obra. Este interés en representar de manera verosímil el cuerpo inaccesible es el que nos permite sugerir que las representaciones de Zurbarán ejerciesen una función sustitutiva de las reliquias originales.

Del tipo creado por Zurbarán deriva la escultura de Pedro de Mena para la catedral de Toledo, de tamaño notablemente reducido, como muchas de las posteriores a ella. El ejemplo de Mena parece ser el único rastro dejado en el arte hispano posterior, pues, que sepamos, ningún otro pintor siguió al maestro extremeño en una de sus más originales creaciones.

La escultura de Mena generó numerosas copias y variantes, algunas incluso reveladoras de la corrupción del tema al acabar el siglo XVII⁵⁷. Fue también la escultura toledana la que provocaría la revalorización de este episodio en la Europa de finales del siglo XIX, sin duda con ojos muy diversos a lo que vieron en estas imágenes los hombres y mujeres de mediados del Seiscientos.

NOTAS

¹ El presente trabajo se ha desarrollado gracias a la financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (Programa *Juan de la Cierva*) en el marco del proyecto de I+D *En las fronteras de las imágenes: consideraciones metodológicas y fuentes para el estudio de la imagen religiosa en el Antiguo Régimen* (HAR2008-04324/ARTE). Una versión preeliminar de algunas de las ideas aquí expuestas se presentó en la Conferencia Anual de The Renaissance Society of America (San Francisco, 22-25 de marzo de 2006) en la sesión, *Imagery, Spirituality, and Ideology in Iberia and Latin America III: Embodying the Spiritual*.

² Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, vol. III-I, 519.

³ Véase *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catálogo de exposición, Roma, Calcografia, 9 de diciembre de 1982-13 de febrero de 1983.

⁴ Pamela ASKEW, “The Angelic consolation of St. Francis of Assisi in post-Tridentine Italian painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1969), pp. 280-306.

⁵ Así, entre otras, las publicaciones de Luis de REBOLLEDO, *Primera Parte de la Chronica General de N. Serafico P.S. Francisco y su apostolica Orden*, Sevilla, en el convento de San Francisco-imprensa de Francisco Pérez, 1598; Pedro RIBADENEIRA, *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos*, Madrid, Luis Sánchez, 1599; y Lucas WADDING, *Annales Minorum*, Lugduni, Claudii Landry, 1625.

⁶ *L'immagine...*, p. 184, n° cat. 115.

⁷ El dibujo se encuentra en Viena, Albertina. Véase, Diego ANGULO y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la Pintura Española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1969, p. 247, n°169.

⁸ La huella de la plancha mide 153 x 114 mm. Talla dulce. Incluida en la *Recopilación breve y devota de algunas colaciones y dotrinas de quatro singularissimos y esclarecidos Religiosos de la Orden del Serafico P.S. Francisco*, Madrid, Luis Sánchez, 1616 (Biblioteca Nacional de España, Madrid, R-13744 (2). Recogida en Elena PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1985, n° 1669-26).

- ⁹ Óleo sobre lienzo, 188 x 103 cms. Véase *El Toledo de Dom^{co} Theotocopuly el Greco*, catálogo de exposición Toledo, Hospital Tavera-Iglesia de San Pedro Mártir, abril-junio 1982, p. 170, n° 139.
- ¹⁰ Jesús URREA, *Gregorio Fernández 1576-1636*, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, noviembre 1999-enero 2000, pp. 140-141. La escultura en la iglesia de Ávila mide 170 cms. de alto. El ejemplar en las Descalzas de Valladolid mide 104 cms. de alto (véase *Pedro de Mena y Castilla*, catálogo de exposición, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, diciembre 1989-enero 1990, n° 1). Otro ejemplo escultórico, ya del siglo XVIII, existe en la iglesia de San Cosme y San Damián de Arnedo (La Rioja), procedente del Monasterio Franciscano de Vico en la misma localidad, obra probable de Luis Salvador Carmona. Véase Minerva SÁENZ RODRÍGUEZ y M^a Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, *El Monasterio de Nuestra Señora de Vico en Arnedo (La Rioja). Proceso constructivo y patrimonio artístico*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2007, pp. 216-217, lám. 104. Agradezco esta información a Ismael Gutiérrez Pastor.
- ¹¹ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *San Francisco de Asís en la escultura española*, Madrid, Tipografía Artística, 1926.
- ¹² *Crónica de la Santa Provincia de la Purísima Concepción...*, 1677-1679, fols. 230-231; cit. por Jesús URREA, 1999-2000, pp. 140-141.
- ¹³ No faltan, sin embargo, testimonios en la bibliografía reciente que insisten en señalar que se trata de representaciones del santo en éxtasis; véase al respecto Francisco REVILLA, “¿Pintó Zurbarán a San Francisco muerto?”, *Laboratorio de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, 1998, n° 11 (*monográfico en homenaje al profesor D. José Hernández Díaz*), pp. 485-492. Más recientemente, Xavier Bray en *The Sacred Made Real*, catálogo de la exposición, Londres, National Gallery. Yale University Press, 2009, n° 31 y 32.
- ¹⁴ A este grupo de obras habría que añadir una escultura realizada por Alonso Cano, según noticias proporcionadas por Pedro de Madrazo, comprada por el sastre Mejía h. 1873-74 en el Rastro madrileño, expuesta por Pedro Bosch en su tienda de Platerías Martínez y vendida posteriormente a un coleccionista francés, quien la expuso en la Exposición parisina de 1876, cobrando desde entonces una gran fama (Pedro de Madrazo, *España artística y monumental. Monumentos arquitectónicos de España y esculturas*, Serie III, Cuaderno 2º, n° 13, Madrid, Viuda de Rodríguez, 1889). El barón Charles Davillier (*Les Arts Décoratifs en Espagne au Moyen Age et a la Renaissance*, Paris, A. Quantin, 1879, pp. 49-50) comenta y reproduce fotograbado de la escultura, entonces en la colección de M. Odier. El París de finales del siglo XIX fue escenario de una época dorada para este tema iconográfico creado en la Edad Moderna: a la presencia de esta supuesta escultura de Cano en la exposición parisina de 1876 se une la copia por el escultor M. Astruch del ejemplar de Pedro de Mena en Toledo, copia que después fundió en tamaño reducido y puso a la venta la casa Christoffle (véase Ricardo de ORUETA Y DUARTE, *La vida y la obra de Pedro de Mena*, Madrid, Imprenta de Blass y Cía, 1914, p. 163).
- ¹⁵ Todas ellas son óleo sobre lienzo y las medidas son las siguientes: 207 x 106 cms. (Boston); 209 x 110 cms. (Lyon); 177 x 108 cms. (Barcelona, n° inv. 11528). Puede verse información sobre esta iconografía y referencias bibliográficas de cada una de ellas en la excelente ficha que Joan SUREDA I PONS dedicó al ejemplar de Barcelona en, *Zurbarán al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catálogo de exposición, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1998, 104-109, n° 7.
- ¹⁶ Sobre el ejemplar de las Descalzas (Óleo sobre lienzo, 184 x 106 cm., n° inv. 00610691), véase María Luisa CATURLA, *Francisco de Zurbarán (traduction, adaptation et appareil critique par Odile Delenda)*, París, Wildenstein Institute, 1994, p. 228 (con fotografía). El que perteneció a la Colección Carvalho está reproducido en el anuncio incluido con motivo de su venta en la revista *Apollo* (Mayo 1963, lviii). Mide 191 x 104 cms.
- ¹⁷ Cito por SUREDA, 1998, p. 106.
- ¹⁸ Tal y como señala SUREDA, 1998, p. 107.
- ¹⁹ Ello es perfectamente apreciable en la parte inferior izquierda en el cuadro de Boston que, de los tres considerados con seguridad de Zurbarán, es el único que he podido examinar directamente. La figura del santo en la variante de las Descalzas Reales de Madrid aparece también inserta en un arco-nicho.
- ²⁰ Pedro de ALVA Y ASTORGA, *Naturae prodigium, Gratiae Portentus: hoc est seraphici P.N.F. Francisci vitae acta...* (Madrid: Julián de Paredes), 1651, CXXXII, *Tabula XIX, Relatio Quarta*. Es evidente que el supuesto “testimonio” de Miguel Carvajo se basa en lo contenido en los más antiguos textos dedicados a san Francisco, como la carta de fray Elías de Cortona (1226), donde se describe el estado del cuerpo en términos muy parecidos. Para el tema objeto de este estudio es importante tener en cuenta que, independientemente de la veracidad de estos testimonios, es un hecho cierto su inclusión en textos impresos contemporáneos a la realización de las pinturas de Zurbarán. Como es sabido, el cuerpo de san Francisco permaneció oculto en su sepultura (de cuya ubicación ni siquiera se tenía noción exacta) hasta el siglo XIX. Véase sobre ello, Richard C. TREXLER, “The Stigmatized Body of Francis of Assisi: Conceived, Processed, Disappeared” en, *Religion in social context in Europe and America, 1200-1700*, Tempe, Ar.: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000, pp. 183-226. El autor no menciona la supuesta visita de Nicolás V al sepulcro, que dio origen a las representaciones que estamos analizando.
- ²¹ TREXLER, 2000, nota 5 con el texto original de la carta en latín y p. 214 en traducción inglesa: “his limbs were rigid because of the contraction of his nerves, just as a dead man”.
- ²² Ambos testimonios en ALVA Y ASTORGA, 1651, (CXXVIII, *Tabula XIX, Relatio Prima* y CXXXII, *Tabula XIX, Relatio Tertia* respectivamente).
- ²³ La frase final del epitafio es la que encabeza el título de este artículo: “Ante Obitum Mortuus, Post Obitum Vivuus”.
- ²⁴ “Cerraron aquel armario, y tanta era la vida que parecióme ver en aquella obra, que no creí que encerraran la figura; creí que emparedaban a un ser vivo, que condenaban al tormento á quien gozaba atormentado, que enterraban en la sombra una visión, y salí de la capilla con el peso que deja en el corazón la pesadilla de un sueño bruscamente interrumpido” (Santiago RUSIÑOL, *Impresiones de arte. Ilustraciones de Zuloaga, Mas y Fontdevila, Rusiñol, Utrillo y Oller. Regalo de “La Vanguardia” a sus suscriptores*, Barcelona, s.n., s.a., p. 234).
- ²⁵ MADRAZO, 1889, n° 13.
- ²⁶ Confinado, por cierto, al desván al considerarlo un “objeto espeluznante” (Odile DELENDA, en, *Zurbarán al Museu...*, p. 212) lo que revela el progresivo cambio de mentalidad en la consideración a estas imágenes más cercana ya, en el contexto francés de finales del siglo XVIII, a la de Rusiñol o Madrazo.
- ²⁷ Así lo señala entre otros Chiara FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Giulio Einaudi, 1993, p. 216: “Nelle fonti scritte la divinizzazione di Francesco, ancora una metafora in Bonaventura, sarà una dottrina accettata dai teologi francescani della fine del secolo XIII e sviluppata completamente appieno nel *De Conformitate*...a opera di Bartolomeo da Pisa.”
- ²⁸ Sobre ello, véase L. BIANCHI y D. GIUNTA, *Iconografia di Santa Caterina da Siena*, Roma, Città Nuova Editrice, 1988, pp. 79-80; también André VAUCHEZ, “Les stigmates de Saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 80 (1968), pp. 595-625 y FRUGONI, 1993, pp. 221 y 231, nota 78.
- ²⁹ Copia de este decreto en, Domingo SUNYER, *Vida y milagros de Santo Domingo de Soriano y favores que la reyna de los ángeles María sacratísima á hecho á la illustre y preclara religión dominicana, y en retorno de ellos lo que han hecho sus frailes...* Perpiñán, Estevan Bartau, 1651, p. 193.
- ³⁰ *Sommario della disputa a difesa delle Sacre Stimate di Santa Caterina da Siena, del...Dottor Teologo dell'Ordine de'Fratì Predicatori, e un de' Consulor del Santo Offizio dell'Inquisizione in tutto lo Stato di Siena. Al Sereniss Don Ferdinando de' Medici, GranDuca di Toscana*, Siena, Stamperia di Luca Bonetti, 1601.

- ³¹ Hans BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1994, p. 384.
- ³² BELTING, 1994, p. 381.
- ³³ Fray Francisco SUBIRATS, *Memorial apologético, verdad auténtica y satisfacción de los devotos de S. Francisco en sus llagas, dirigido al debido culto con que las veneran*, Barcelona, viuda de Mathevad, 1651.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 158.
- ³⁵ La cita en el Evangelio de San Juan, 19 (31-37): “Los judíos, como era el día de la Parasceve, para que no quedasen los cuerpos en la cruz el día de sábado, por ser día grande aquel sábado, rogaron a Pilato que les rompiesen las piernas y los quitasen. Vinieron, pues, los soldados y rompieron las piernas al primero y al otro que estaba crucificado con él; pero llegando a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado y, al instante, salió sangre y agua. El que lo vio da testimonio, y su testimonio es verdadero; él sabe que dice verdad, para que vosotros creáis; porque esto sucedió para que se cumpliese la Escritura: “No romperéis ni uno de sus huesos”. Y otra Escritura dice también: “Mirarán al que traspasaron”.
- ³⁶ FRUGONI, 1993, p. 209: “La ferita al costato che identifica nel suppliziato sulla croce il Redentore, è la stessa che, mostrata in Francesco, ne avvia l’identità con Cristo” y p. 211: “Giotto, rendendo visibile la ferita al petto di Francesco, dal lato destro, promueve in modo decisivo quella identificazione di Francesco con Cristo che Bonaventura aveva solo suggerito...”
- ³⁷ “Allora io [Raimundo de Capua]: ‘Ma nessuno di quei raggi ti toccò a destra?’ E lei [Catalina de Siena]: ‘No, a sinistra invece, direttamente sul mio cuore’” (FRUGONI, 1993, p. 217).
- ³⁸ Chiara FRUGONI, *Francis of Assisi. A Life*, Nueva York, Continuum, 1999, p. 122, señala con razón que la cita del Evangelio de Juan no especifica que estuviera en el lado derecho, pero así lo estableció desde el principio la tradición iconográfica de la Iglesia.
- ³⁹ Subirats, 1651, p. 170.
- ⁴⁰ Miguel Ángel LAVILLA MARTÍN, “El *Naturae Prodigium, Gratiae Portentum* de Pedro de Alva y Astorga. Una colección franciscana barroca”, en, Marco Nobile y Lluís Oviedo (a cura di), *Sanctum Evangelium Observare. Saggi in onore di Martino Conti*, Roma, Pontificium Athenaeum Antonianum, 2003, pp. 211-246. Agradezco a Ronda Kasl que me haya dado a conocer este artículo.
- ⁴¹ Tal y como señaló Askew, 1969, p. 305 quien lo considera “the essential concern” sobre iconografía franciscana post-tridentina. Talla dulce, 268 x 177 mm (huella de la plancha). Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2-35845. Páez, *Repertorio*, nº 1505-67.
- ⁴² Gabriele FINALDI (ed.), *The Image of Christ*, catálogo de exposición, Londres, National Gallery, 26 de febrero a 7 de mayo de 2000, p. 164. Ello queda de manifiesto en un “Prayer Roll” inglés de fines del siglo XV, con decoración miniada alusiva a la Pasión de Cristo. Junto a la miniatura de la Crucifixión, una inscripción indica que su tamaño se basa en las medidas del cuerpo de Cristo: “This cros.XV tymes moten [measured] is the length of Our Lord IHU [Jesus] Criste and that day that ye bere it upon you ther shal no evyl spirite have power of you on lande ne on watter ne with thonder ne litynyng be hurt...” (Id., n. 64)
- ⁴³ Se encuentra en la Iglesia del Carmen de Antequera (Málaga). San Francisco lleva una cruz patriarcal y un libro en la mano izquierda y son perfectamente visibles todos sus estigmas. Agradezco a Felipe Pereda que me haya indicado la existencia de este cuadro y que me facilitara una fotografía del mismo.
- ⁴⁴ Por ejemplo, en la Epístola del Cardenal Astorgio: “...supra quam ex Orientali latere corpues illud sacrum Francisci seraphici erectum stabat facie ad occasum tendens...” (ALVA Y ASTORGA, 1651, CXXVIII, *Relatio Prima, Tabula XIX*); “...sopra la quale dalla banda di Oriente, era il Sacro Corpo di San Francesco, comme habbiamo detto, in piedi, che con la faccia era volto à Ponente...” (Id., CXXX, *Relatio Secunda, Tabula XIX*).
- ⁴⁵ Sobre la frontalidad como característica de los iconos de los primeros santos, estableciéndose así la diferencia respecto a los retratos de individuos comunes, véase BELTING, 1994, p. 80.
- ⁴⁶ ALVA Y ASTORGA, 1651, p. 310: “Christus Dominus per triduum in Sepulchro corpus suum integrum, & incorruptum servavit, & sic permanebit per infinita saecula” / “Seraphici Francisci corpus in Sepulchro integrum, & incorruptum servatur post tot saecula” y p. 355: “Ex Christi Domini sacratissimo corpore, solum extat in mundo pretiosissima illa reliquia praeputii, quod Romae summa veneratione, ac religione servatur” / “Ex Francisci beato corpore nulla alia pars extat in mundo, nisi solum dens qui servatur Florentiae in Conventu & reliquiarum Monasterii omnium Sanctorum”.
- ⁴⁷ El 25 de mayo de 1230 se celebró en Asís un capítulo general de la orden franciscana que culminaría con la solemne traslación del cuerpo de Francisco desde la iglesia de San Giorgio, donde estuvo depositado durante cuatro años después de su muerte, a la nueva y suntuosa basílica. Lo que en principio se presentaba como una solemne ceremonia protagonizada por frailes y representantes pontificios, desembocó en un tumulto en el que las fuerzas civiles de la ciudad quisieron llevar la voz cantante. A consecuencia de ello, el cuerpo fue introducido en la basílica a marchas forzadas y escondido en algún lugar de la iglesia inferior. Las fuentes hagiográficas franciscanas silencian el escandaloso hecho que, tal y como señaló Richard Trexler, ha sido ignorado también por la bibliografía franciscana moderna (TREXLER, 2002, pp. 217-221). El autor se pregunta “How many pilgrims from around the world who have visited this church [la Basílica de San Francisco en Asís] before its recent devastation by an earthquake, have realized that from that day until 1818, for almost six hundred years, no one knew, or was willing to say, where the body of the poor man of Assisi was located?” (Id., p. 221)). Las razones que llevaron a los franciscanos a ocultar el cuerpo, según el autor, se debieron probablemente al temor a encontrar un cuerpo consumido y sin rastro de estigmas.
- ⁴⁸ Probablemente el mismo Pedro Rens oriundo de Alost (Malinas) casado con María de la Puente y padre del arquero real Nicolás Rens (Federico NAVARRO, Conrado MORTERERO y Gonzalo PORRAS, *Catálogo de la Noble guardia de Arqueros de Corps*, Madrid, Hidalguía, 1962, p. 153).
- ⁴⁹ Cristóbal PÉREZ PASTOR, “Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España”, *Memorias de la Real Academia Española*, tomo XI (1914), p. 144, n. 739.
- ⁵⁰ Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila (Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera, eds.)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alva-Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, p. 419, nota 2.
- ⁵¹ Óleo sobre lienzo, 107.95 x 87.63 cm. Los Ángeles Ca., Los Angeles County Museum of Art (M.2008.85). Agradezco a Ilona Katzew, conservadora de Arte Latinoamericano en el LACMA, la información y fotografías proporcionadas sobre esta obra.
- ⁵² Véase Ilona KATZEW, “Saint Francis of Assisi Appearing before Pope Nicholas V, with Donors”, en, Ronda KASL (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Golden Age*, Yale University Press / Indianapolis Museum of Art, catálogo de exposición, 11 de octubre 2009-3 de enero de 2010, nº 44.
- ⁵³ André VAUCHEZ, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, École Française de Rome, 1988, pp. 524-529.
- ⁵⁴ BELTING, 1994, p. 302.
- ⁵⁵ BELTING, 1994, p. 302.
- ⁵⁶ Pedro RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos...en el qual se contienen las vidas de Christo nuestro Señor y de su Santissima Madre y de todos los santos...van añadidos en esta segunda impresión los santos extravagantes*, Madrid, Luis Sánchez, 1604 (La cursiva es mía).

⁵⁷ Por ejemplo, la recogida por Lázaro GILA MEDINA, *Pedro de Mena, escultor 1628-1688*, Madrid, Arco Libros, (Colección *Ars Hispanica*), 2007, p. 122 en el Museo de Antequera considerada por estudiosos anteriores como M^a Elena Gómez Moreno obra de Pedro de Mena. La escultura (167 cm de altura) presenta, sin embargo, importantes diferencias como el hecho de que la llaga se encuentre en el costado izquierdo y es también el izquierdo el pie que adelanta el santo. Gila considera este detalle como indicativo de la costumbre del escultor de introducir variaciones para “individualizar” sus obras. Sin embargo, se trata de detalles tan significativos para el sentido de estas imágenes que no es posible pensar que Mena los alterara a propósito, sino más bien indicativos de que no se trata de una obra suya sino de una de las múltiples réplicas posteriores.

***...Eppur si muove.* La pintura sevillana después de la peste negra (1650-1655)**

Fernando Quiles

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

Recibido: 5 de septiembre de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 193-204
ISSN: 1130-551

RESUMEN

La peste negra tuvo un efecto muy negativo sobre la ciudad. Es un hecho reconocido. Sin embargo, apenas se ha estudiado su incidencia sobre las comunidades artísticas locales. De ahí el interés por acometer su estudio a través de un colectivo tan representativo como el de pintores.

PALABRAS CLAVE

Peste negra. Pintura española. Barroco. Sevilla. Cambio artístico.

ABSTRACT

The Plague turned the city into havocs. However the effects of this disgraceful event on the artistic life of the city is underresearched. The aim of this article is to look into the effects of the plague on painters and the changes brought about by this event.

KEY-WORDS

Black plague. Spanish Painting. Baroque Age. Sevilla. Artistic Change.

...Y, sin embargo, se mueve: palabras de Galileo que hicieron suyas los sevillanos, como otros ciudadanos del mundo, convencidos de que la vida se abriría paso en el terrible escenario creado por la peste negra de 1649. Tras el contagio, que asoló la ciudad y dejó un reguero de muerte por sus calles, se encaró lo porvenir con distinta rutina¹. Siendo problemáticamente el desencadenante de un cambio a nivel artístico que ha sido dado como la plenitud barroca. De lo ocurrido entre los pintores me voy a ocupar en las páginas que siguen.

Un reguero de muerte

El relato de los hechos resulta cuando menos sobrecogedor. Aunque a través de los ojos de los cronistas no alcanzamos a ver la inmensidad de la tragedia. Los sentimientos más íntimos de quienes se vieron inmersos en

la marea de muerte nunca afloraron en los textos. En realidad, los principales protagonistas del suceso no vivieron para contarlos, en tanto que sus familiares y amigos enmudecieron para siempre. Algunos espectadores acallaron sus conciencias con sus impresiones personales, cargando las tintas para pintar en blanco y negro las imágenes del desastre. Otros de la talla intelectual y cualificación del galeno local Gaspar Caldera de Heredia, que se limitó a buscar el origen del mal en “un guarda que se dexó ganar torpe y vilmente, dando entrada a una arca de maritatas o estofas de seda, en la qual vino la maligna semilla”, exageraron al medir las consecuencias. Confudido por las trágicas evocaciones, el citado médico elevó hasta la hipérbole la cifra de muertos, nada menos que doscientos mil². Por su parte el piloto mayor de la Casa de Contratación, Sebastián de Ruesta, quedó impresionado por el vacío poblacional de las parroquias de san Gil, santa Lucía o santa Marina, pues, aún en 1651, “se

recorrían las calles sin encontrar un vecino ni casa donde habitase familia alguna”³. Los datos más fiables, calculados a partir de los registros parroquiales, rebajan la cifra para dejarla entorno a los cincuenta mil decesos⁴.

La medicina, incapaz de frenar el avance del contagio, ofrecía bálsamos corporales y consuelo espiritual. Algunos tratados contemporáneos, nacidos en la coyuntura, proponían *Remedios espirituales y corporales para curar y preservar el mal de la peste*, o sustentaban una *Política contra peste: gobierno espiritual, temporal y médico*⁵. Fue campo abonado para religiosos y autores espirituales, que mostraban el camino de la salvación, como el del cartujo Juan de Santamaría autor del *Soliloquio a Christo, redemptor nuestro en el contagio que padeció la ciudad de Sevilla este año de 1649*⁶.

Lecturas que hoy en día pueden hacernos sonreír y que en modo alguno permiten conocer y, menos aún, sentir la dimensión real de lo acontecido. Podremos imaginar la desesperación de los padres que vieron morir a sus hijos, o la de aquellos familiares que transigieron en la entrega de los cuerpos de los suyos al carro del carnero. Y más aún tras la lectura de documentos tan terroríficos como el balance publicado del impacto de la peste en las collaciones de santa Cruz y san Roque, confeccionado por el licenciado Juan de Oliver a demanda de la Corona⁷. Horrorizan los resultados de la comisión. Con exhaustividad, el censor fue visitando casa por casa y tomando nota de las defunciones, dando cuenta de que muy pocos hogares quedaron a salvo de la mortal visita, siendo mayoría los que lloraron la desaparición de más de un familiar. Por lo general, la peste se abatió sobre la población más frágil, por edad y condiciones de salubridad, sobre todo niños, ancianos, esclavos y servidumbre. Y su impacto sobre los corrales de vecindad, donde se hacinaba la gente, fue terrible.

Así, en las “casas en que vive el sr don alº de noguera canº de la ssta Yglº desta çiuº en la qual murieron el ldo herrera capºn y una parienta del dho capellan y un paje del dho canº y una niña de pecho del cochero y una criada que salio mala de cada y murio y una esclaua que por ttoº son seis peº.”⁸

En la “casa del correo mor don franco del castillo murieron quatro hijos y dos criados digo ttes”⁹. Y en la calle de la Jamerdana, en la “casa grande murieron todos los que vivuan en ella que fueron mas de dies persas.”¹⁰

Entre las pérdidas más visibles se encuentra la de Juan de Zurbarán, que se encontró con su destino en la casa de su suegro, Juan de Quadros¹¹. Vivía en la calle de la Jamerdana, donde se contabilizaron 61 muertos. En conjunto la collación de santa Cruz se redujo en 600 moradores.

San Roque, una collación a extramuros, más poblada y en peores condiciones de habitabilidad, donde abundaban los corrales de vecinos, el efecto de la peste fue mor-

tífero. En el mismo registro se da la cifra de 1529 fallecidos¹². El recuento aporta datos aún más escalofriantes. Así, en la “casa en que vive alº zapata mº carpintero murio diº zapata su hermº y su muger y ttes sobrinos y un niño.”¹³ Y en la “casa en que uiue diº de siria se le murieron seis hijos los ttes en casa y dos en el hospital”¹⁴. Pero, como se ha dicho, fue en los grandes inmuebles, donde el efecto de la peste fue mayor. En la relación aparece el corral de la Imagen, donde hubo 24 fallecimientos, o el de don Luis de Argote, con 41 más, y también la casa horno del Prado, con otras 31 defunciones¹⁵.

Pese a documentos de la enjundia del que acabamos de releer, faltan datos estadísticos para conocer el efecto real de la peste. Fiados en la información que aportaron quienes vivieron el horror, como mensajeros de un episodio apocalíptico, los historiadores han dado cifras algo infladas. Se aventura que el contagio se llevó por delante el cincuenta por ciento de la población¹⁶.

Sin esos balances contables, fehacientes, faltan los argumentos para apuntar en una dirección u otra. De manera que hay quienes restan importancia al efecto demográfico de la peste, en tanto que los hay que dan por buenas las cifras que aluden a una debacle poblacional. Hasta la fecha sólo dos artículos se han ocupado de dar argumentos numéricos para medir la magnitud de la catástrofe¹⁷.

En cualquier caso, sea cual sea la dimensión del desastre, no cabe duda que tuvo un efecto notable en la actividad económica, pues los campos quedaron abandonados, lo mismo que los negocios en la ciudad¹⁸.

Las comunidades artísticas se resienten

Tras las rotundas cifras se ocultan los casos particulares, los de artistas que no alcanzaron a vivir el verano. Si difícil resulta calcular el número real de fallecidos, más complejo es averiguar el de los creadores. Hemos visto cómo se llevó por delante a Juan de Zurbarán, también tenemos constancia a través del documento anteriormente glosado, que otro pintor, Salvador Gil, murió en su casa de la calle del Campo, en la collación de san Roque¹⁹. Ya adelantamos cómo sufrieron las nefastas consecuencias de la peste Juan de Barreda o Sebastián de Llano y Valdés, que enviudaron en la coyuntura.

Cabe imaginar el duro mazazo que propinó la Parca a estos últimos, con la desaparición del familiar querido²⁰. Y aunque en breve recuperaran la condición de casados, en la memoria quedaría el recuerdo de ese angustioso trance. Tal vez algún reflejo en sus respectivas producciones de los sentimientos desatados por la peste. La obra de Barreda es desconocida, pero no la de Llano y Valdés, cuya elocuente visión de la muerte a través de la popular serie de *cabezas cortadas* es cuando menos sin-

tomática de un espíritu entregado y un gusto acrisolado. Por especular, considerando las posibilidades del tema, también podría traer a colación la ostensible preparación oscura de su pintura²¹.

Entre las bajas que se producen entonces hay que contabilizar la del desconocido Bartolomé López de Aedo, entonces en plena producción. En el inventario realizado el 28 de agosto de 1649 se encuentran consignados numerosas obras bosquejadas. Es posible que se ocupara entonces de una serie de la vida de Jacob, compuesta por 16 lienzos, pues se dice en el documento que seis ya estaban acabados (“diesiseis liensos de la historia de Jacod. Los dies bosquejados y los seis acauados”). Obras que posiblemente encargadas por Sebastián de Velasco²². También trabajaba en otra historia de Jacob, ésta compuesta de once lienzos (“Onse liensos medianos de la ystoria de Jacod bosquejados”). Junto a estas series hay que resaltar, en la relación pictórica de Aedo, “dos liensos de la fama” y, sobre todo “dose liensos medianos con un sto cada uno en una guirnalda de flores”²³.

La documentación revela que López de Aedo también se interesó por el mercado americano. Dejó alguna comanda por atender, como recuerda en su testamento, donde figura el compromiso adquirido con Pedro Moreno, “pasajero en los galeones”, que le llevó “una poca de pintura”²⁴.

De esta misma documentación se desprende la idea de que López de Aedo gozó del reconocimiento de sus colegas. Fue estrecha la relación que mantuvo con Francisco Caro, como testimonia el hecho de que validara su firma en el testamento nuncupativo firmado a las puertas de la muerte. Decía, a propósito de ello que “conosio a dho don bartt^{me} lopez de aedo de trato y comunicassion que con ellos a tenido y tiene y saue este testigo que la firma que esta en la dha memoria que dize don bartt^{me} lopez de aedo es del sussodho por que le bido firmar muchas beses y la dha firma es muy paresida y semexante a las que hacia y acostumbraua a hazer”²⁵. Un comentario que podría estar poniéndonos en antecedentes sobre tratos comerciales²⁶.

Más estrecho fue el vínculo con su hermano Diego López de Aedo²⁷. En cambio, no se le conoce trato alguno con otro contemporáneo, llamado José Calderón de Aedo, pese a que se le supone cercano por el hecho de usar el mismo apellido. A este otro maestro se le conoce trabajando como dorador, en el convento de san Francisco y en la iglesia de san Esteban. En el primero auxiliando a otro maestro conocido en la época, Francisco Terrón²⁸. El segundo de los encargos le ocupó varios años²⁹.

A buen seguro que otros nombres aparecerán para dar la medida real de lo ocurrido dentro de esta comunidad artística. No diferirá de lo ocurrido a nivel general, en el conjunto de los oficios, con numerosos talleres cerrados

por fallecimiento del titular. Baste ver la dificultad que tuvieron los gremios para hacer frente a los impuestos. Sus representantes lo ponían en consideración del Consejo de Hacienda en noviembre de 1651, en concreto la dificultad por liquidar una tasa comprometida entre los años 1643 y 1648. Decían, a propósito de la onerosa carga, que pesaba como una losa a quienes estaban viviendo esta coyuntura “postraumática”:

“A causa de que los dhos gremios no pueden pagar la dha cantidad de los dhos conques a que estan obligados mediante el mal del contajio que en esta ciud^d vbo el año pasado de mil y seisçientos y q^{ta} y nuebe y aberse muerto en el muchos: todos los mas de los contribuyentes en dhos gremios que debian pagar los dhos conques por ser como somos los que ay para pagarlos muy pocos contribuyentes...”³⁰

Curiosamente, entre los firmantes del escrito no figuraban ni plateros, ni pintores, ni tan siquiera albañiles, en cambio, sí lo hacían los carpinteros de lo blanco y entalladores, con la representación de los diputados Pedro Nieto, Juan Velázquez, Miguel de Balladares y Simón de Palacios³¹.

Un efecto “colateral” de esta sangría profesional, pudo ser el cambio de perspectiva en relación con ciertas prácticas artesanales. Por varios casos documentados puede colegirse que algunas algunas viudas acabaron regentando el negocio familiar, en ausencia del titular. Es un hecho que se manifiesta en diversos campos laborales, pero nunca en el medio artístico. A las ocupaciones tradicionalmente asociadas a la mano de obra femenina, como la sastrería, hemos de añadir otras que no lo fueron tanto. He ahí el caso de María de Miranda, que mantenía abierto el obrador de confitería, perteneciente a su difunto esposo, con la concurrencia de aprendices³².

Una nueva generación de pintores

Nuevos maestros vinieron a cubrir los vacíos producidos por la mortandad, como pone de manifiesto la larga relación de exámenes protocolizados en los años inmediatos al de la peste³³. Un hecho que podría estar en relación con un mercado local desabastecido, con una demanda que parece haberse sobrepuesto pronto a la crisis. La muerte también se cobró sus víctimas entre las élites locales, que hubieron de acelerar el proceso de conformación de los espacios funerarios, con el consiguiente efecto sobre los encargos artísticos. Ello a pesar de que un sector de la clientela que hasta entonces había garantizado la subsistencia de numerosos talleres sevillano, la iglesia y la clientela americana, empezaron a mostrar signos claros de retraimiento³⁴.

Que sepamos, supera la docena el número de los nuevos maestros que tramitaron sus respectivas licencias entre 1650 y 1655. Hasta la fecha se han publicado los nombres de Juan Moreno de Guzmán (5-IX-1650)³⁵, Pedro de Campolargo (16-X-1651)³⁶, Diego García (2-I-1654)³⁷, Cornelio Schut (8-I-1654)³⁸, Pedro de la Moyna (14-I-1654), Juan Gómez Couto (4-VI-1654)³⁹, Matías de Godoy y Carvajal (4-VI-1655)⁴⁰, Pedro de Borja (28-X-1655)⁴¹ y Alonso Pérez (14-XI-1655)⁴². Además de Juan de Ortega Arana (16-VI-1656)⁴³, Alonso Fajardo (16-VI-1656)⁴⁴, Tomás de Contreras (16-VI-1656)⁴⁵, Matías de Arteaga (16-VI-1656)⁴⁶ y Juan López Carrasco (1-VII-1657)⁴⁷, examinados en los dos años siguientes.

Nuevos datos inéditos vienen a confirmar la tendencia. Antonio de Valdivieso se examinó el 28 de junio de 1650⁴⁸. Y el 9 de enero de 1651 lo hizo, del “arte de entallador de pasta y encarnador y dorador de la pasta que es de matte”, Evaristo Álvarez⁴⁹. El 15 de mayo sería Ignacio de Iriarte quien se acreditara, en tanto que el 24 de julio de 1651 le correspondería a Lorenzo Vela dar el paso. Ambos probaron sus conocimientos y habilidades como *maestros pintores de imaginería al óleo*, ante Juan Faxardo y Sebastián de Llanos⁵⁰. En ese mismo verano, el 7 de agosto, sería Bernabé de Ayala quien revelara ante los mismos evaluadores su cualificación⁵¹. Éstos le vieron “obrar en el dho arte” de pintor de imaginería al óleo, haciéndole “todas las preguntas y repreguntas a ello tocantes y pertenecientes”, hallándole “abil y sufisiente para usar y exerser”⁵².

De todos ellos, aparte de Lorenzo Vela, cuya reputación hoy se ha desvanecido, han de ser destacados, por su significación dentro del taller artístico sevillano, Ignacio de Iriarte y Bernabé de Ayala. El primero como un destacado paisajista, el otro por su vínculo con Zurbarán; uno como renovador de un género artístico muy popular en la ciudad, el otro por ser el continuador de la tradición barroca. Ambos aprovechando la misma coyuntura favorable. Iriarte, incluso, se había habilitado en el “arte de pintor de imaginería y dorador de oro mate”, para finalmente dedicarse a los *países*⁵³.

Varios de los nuevos maestros orientaron su carrera pronto y con gran éxito, como Cornelio Schut, Matías de Arteaga, Ignacio de Iriarte, Bernabé de Ayala y Pedro de Borja. Otros también pudieron gozar de cierta popularidad, aun cuando faltan obras o documentos para confirmarlo, como el grabador Pedro de Campolargo, Diego García -¿Melgarejo?-, Matías de Godoy, Alonso Pérez y Juan Gómez Couto, éste último retirado a Cádiz donde tuvo cierta popularidad. El hecho de que gran parte de los nuevos maestros acumularan encargos en los años siguientes a la obtención del título, hace pensar en la materialización de un cambio generacional, al que ya me he referido en el citado estudio previo⁵⁴.

En cualquier caso, urgía aprovechar la coyuntura para abrir tienda. Así lo testimonia Alonso Pérez con su comportamiento, al abandonar el taller de su maestro, Francisco Polanco, antes de concluir el periodo fijado en el contrato de aprendizaje. Otras circunstancias pudieron animar a dar el paso. Tal vez la reducción de las tasas que habían de pagar los nuevos maestros para abrir tienda, a consecuencia de la desaparición de un número indeterminado de maestros de taller. Asimismo, los del gremio parecían más permisivos con la exigencia en el cumplimiento de las normas. Apuntan en esa dirección el hecho de que algunos estaban ejerciendo aun antes de obtener el título, como reflejan las escrituras notariales. Valgan los ejemplos de Juan Gómez Couto y Juan de Ortega Arana, examinados a principios de junio de 1655, aunque ejerciendo *de facto* con anterioridad⁵⁵. Hay quien, como Juan Rodríguez Mejía, reconoce la situación:

“Digo que yo a muchos años que uso el arte de la pintura y por la estrechese de los tiempos no he podido de examinarme y atento a mi mucha pobreza suplico a Vsa sea servido a darme licencia para usar el dicho arte por el tiempo que Vsa fuese servido en que recibiére merced de su grandeza”⁵⁶.

Sin embargo, por otro escrito, presentado por Luis de Silva al cabildo secular, en el verano de 1676, tenemos noticias de la actitud coercitiva de los del oficio con quienes ejercían sin título:

“Para sustentarme y a mi mujer y dos hijos trabajando en el oficio de pintor haciendo algunos cuadros o floreros que me encargan y es así que por los veedores del dicho oficio me han hecho y me hacen muchas extorsiones y amenazas de quitarme los útiles de mi arte”⁵⁷.

Con carácter provisional a Valdés Leal se le autorizó a trabajar seis meses sin el preceptivo examen y que “pasado no use sin estar examinado”⁵⁸. Tenía 27 años y estaba recién casado, habiendo abandonado Córdoba, donde conoció las secuelas de la peste negra. ¿Huyendo, tal vez? ¿Con el anhelo de progresar profesionalmente en el mayor mercado artístico del sur peninsular? Lo cierto es que en apenas unos años consiguió convertirse en una de las figuras del panorama artístico local. Valdés representa a esa nueva generación de pintores surgida tras la peste del 49. Y aunque en su mayor parte hoy nos resultan desconocidos, es evidente en las obras existente y a la vista de la documentación utilizada, que todos ellos contribuyeron a dar continuidad a una escuela que agotaba sus esencias.

Otros datos abundan en esta reconstrucción de la deshecha urdimbre artística sevillana. Por ejemplo, los

extraídos de los numerosos contratos de aprendizaje registrados en esos años. No hay mucho margen para el análisis, dado el carácter formal de estos documentos, pero hay lugar para la interpretación. El hecho de que cincuenta y nueve aprendices emprendieran su andadura en la década de los cincuenta, siendo tres centenares los que lo hicieran en la segunda mitad del siglo, indica que el arte de la pintura creaba expectativas laborales. Y más si consideramos el número inusualmente alto de contratos suscritos con la intervención del *curador ad litem*, asumiendo la patria potestad del pupilo huérfano. El curador ejercía la necesaria representación del menor de edad y no imponía la opción profesional, como pudiera ocurrir con la autoridad paterna. En realidad la elección no era algo que estuviera necesariamente relacionada con impulsos vocacionales, como en la actualidad se plantea. Eran varias las motivaciones que podían concurrir en la decisión, tal vez la *afición*, pero también la proximidad, la familiaridad, o algún imponderable. Cuenta Jerónimo de Alcalá (*El Donado Hablador*, 1624) cómo un mozo llamado Alonso ingresó en el taller de un pintor de la ciudad castellana de Toro. Éste andaba cansado de sus años de servidumbre, cuando decidió tomar oficio:

“Esto imaginaba, quando me hallé á la puerta de un pintor, que en un portal de su casa estaba dibujando un quadro de San Christóbal: Detúveme en mirarle; y él de verme con tanta atencion, me preguntó, diciéndo, ¿de adónde era?¿qué buscaba?¿y de qué vivia? Díxele yo la aficion que tenia á su arte, quan aficionado era á los pintores, el haber poco tiempo que habia llegado á la ciudad, y el estar desacomodado en aquella ocasión, buscando alguna persona á quien pudiese servir: como vos hermano gustasedes de estar en mi casa, replicó el pintor, os enseñaria el oficio, y habeis llegado en buena oportunidad, que no tengo aprendiz, y en su lugar os recibiré luego: yo que ví el cielo abierto, y no habia cosa que mas por entónces desease, no me hice mucho de rogar, ántes agradeciendo su ofrecimiento á servirle con la puntualidad, amor y aficion que me fuese posible...”⁵⁹

El joven aventurero tuvo un encuentro fortuito con un destino que le creó falsas expectativas, las de ser un Zeuxis o un Apeles. Anhelos impropios en una comunidad artística como la sevillana, que apenas alcanzaba a sustentarse de su trabajo y se movía por impulsos mas primarios. A la vista de los documentos publicados puede apreciarse la importancia del buen entendimiento del maestro con el aprendiz y su tutor, habida cuenta de que a ambos les unía un contrato de servidumbre. No son pocos los pactos rotos por el desencuentro entre las partes. Por ello distrataron Lorenzo Dávila y el tutor de Francisco de Esquivel, o Alonso Pérez y el padre de Lorenzo Bernardo.

Este último acabó ingresando en el taller de Ignacio Fernández⁶⁰. Otra cancelación se produjo en 1657, cuando el pintor Alonso Pérez de Guzmán dio por terminado el acuerdo de formación con Juan de Arroyo, dos años antes de concluir el periodo establecido. Fue el racionero de la catedral Francisco de Carvajal quien solicitó al maestro diese por cancelado el contrato⁶¹.

En la segunda mitad del XVII, según la relación de Kinkead, trabajaron en la ciudad unos 350 pintores⁶². La misma fuente da cuenta de la firma de varios centenares de contratos de aprendizaje, en un recuento no exhaustivo, por cuyo motivo el análisis puede resultar erróneo. Sin embargo, podemos apreciar la tendencia: pese a la evolución en pico de sierra, se aprecia un crecimiento continuado desde el cincuenta hasta el setenta, y luego el descenso. Así, en la década inmediatamente posterior al contagio se suscribieron 54 contratos, elevándose a 74 en la siguiente y llegando a los 117 a continuación. Las dos puntas de la estadística en la década de los cincuenta se ubican en 1651 y 1656, la primera con 10 tratos y la segunda con 11. Contrariamente a lo que ocurrirá con los exámenes, la cifras de aprendices crecieron a medida que nos adentramos en la segunda parte del siglo, siendo la década de los setenta la más significativa en este sentido.

Se repiten los contratos de pintura de imaginería, lo mismo que los nombres de los maestros, que corresponden a los de aquéllos que hemos podido conocer signando los exámenes, tanto los aspirantes como los evaluadores. Al margen de Juan de Barreda y Francisco de los Ríos Alcántud, que acumulan compromisos, y, en menor medida, Sebastián de Llano y Valdés, hay que destacar a Polanco, Valdivieso, Iriarte, Pérez, Schut, Moyna, Gómez Couto, Borja y Ortega Arana. Los aprendices se repartieron de este modo entre los talleres recién abiertos en la década de los cincuenta y los de quienes ostentaron los principales cargos gremiales.

Más allá de esta adaptación a los cambios provocados por la crisis, los pintores quisieron hacer valer su *status* diferenciado, recuperando la vieja retórica de la ingenuidad de su arte. En la raíz de este comportamiento está el recién editado libro de Francisco Pacheco, el *Arte de la Pintura*, sin cuyo acicate la coyuntura no habría sido la mejor para lanzar esa defensa de la nobleza de la pintura⁶³.

El oficio de pintura y dorado recabó información sobre lo que estaban haciendo sus colegas madrileños en la materia. Para sus miembros, recuperar el discurso artístico era una reacción concordante con el deseo de salir del atolladero económico en que estaban inmersos, pero a la vez el motor de un cambio que condujo a la creación de la Academia de Dibujo de la Lonja. La sentencia favorable a los pintores madrileños iba a ser exhibida por los sevillanos en su pretensión de obtener el reconocimiento de la dignidad del arte por ellos ejercido. Velázquez estuvo a la sazón implicado en este pleito,

motivo de más para que los pintores sevillanos tuvieran noticia sobre lo ocurrido. Aquélla aludía, en su exiguo desarrollo, a la pintura como arte, un hecho que estaba fuera de discusión, como dejó sentada la jurisprudencia⁶⁴. El traslado del documento recuerda que Ángelo Nardi, en representación del resto de sus compañeros de oficio, consiguió de los tribunales la exoneración del pago de alcabalas, haciendo valer para ello los antecedentes legales⁶⁵.

José Barreda pudo ejercer como enlace con la Corte, pues tenemos la certeza de que residió en ella en 1651, cuando contrajo matrimonio con doña Ana María Alcaide de Cañizares⁶⁶. Conocía bien el medio cortesano.

También Murillo contribuyó a trazar el camino a los pintores sevillanos, con una iniciativa que culminó el proceso de cambios inaugurado a raíz de la peste, la fundación de la Academia de la Lonja. Un proyecto que nació al albur de su viaje a Madrid (1658), donde conoció de primera mano la experiencia que le iba a servir de inspiración⁶⁷.

Maestro de maestros

Murillo, además, hizo buenos los cambios que a mediados de siglo se habían producido en el seno de la comunidad artística sevillana. El hecho de que se le atribuya la creación de la Academia es en sí mismo algo muy significativo, no sólo como testimonio de su cualificación, sino sobre todo de su consideración social. El éxito de su pintura es el triunfo del artista que supo introducirse en el cerrado mundo de las élites locales. A mediados de siglo, cuando incubaba el cambio y sentía que era preciso escapar al estrecho marco laboral, trabaja para algunos de los personajes más destacados de la ciudad. Don Rodrigo Ponce de León, IV duque de Arcos, que le llamó a sus posesiones de Marchena en el verano de 1651, sin que sepamos la razón de ello, fue uno de sus primeros clientes aristocráticos⁶⁸. El acercamiento del artista al noble cobra importancia por el hecho de que éste fue virrey de Nápoles pocos años antes, además de ser el responsable de la renovación de la colección artística de la familia, con la significación de la pintura sobre otros objetos⁶⁹. Por esas fechas trenza lazos con gente de la Carrera de Indias, quizás a través de su cuñado, José de Veitia y Linaje, que sería llamado a convertirse en una figura carismática de la estructura de poder de la misma⁷⁰. Y uno de sus primeros clientes será alguien tan singular como don Pedro Ximénez de Enciso, hermano del ilustre comediógrafo. La fortuna amasada en el comercio indiano le permitió escalar en la sociedad sevillana hasta obtener el título de marqués de Casal, el 27 de febrero de 1627⁷¹. En su condición de noble de

fortuna, necesitaba hacer exhibición del rango, empleando su dinero, entre otras cosas, en la preparación de una capilla funeraria pareja con la dignidad. Había elegido la que sirviera como sacramental en la iglesia franciscana de san Antonio de Padua, implicando a Murillo en el remozado de la misma⁷². El once de septiembre de 1651 el maestro dorador Manuel de Aguilar cancela el acuerdo de policromía del retablo⁷³. Quizás el marco para el cuadro de Murillo⁷⁴, una santa Cena del estilo de la efectuada por las mismas fechas para la sacramental de santa María la Blanca⁷⁵. Una vez borrada toda huella de este trabajo para Ximénez de Enciso, nos queda en todo caso el lienzo que permanece *in situ* en la pequeña iglesia barroca. En él podemos reconocer a un artista técnicamente balbuceante que ya había emprendido su acercamiento a la Catedral, la institución que, a la postre, le encumbraría. En el mismo año de la peste atendía un encargo catedralicio muy emblemático: el inventario de imágenes del rey Fernando III que, con los atributos de santidad, estaban diseminadas por la ciudad⁷⁶. Era una labor que se le encomendó en el curso del proceso de canonización del santo rey, en compañía de uno de los más importantes pintores del momento, Francisco López Caro.

Es interesante este avatar, que representa un tiempo de incertidumbre, en el que se cruzan un espectro del pasado, López Caro, cuya llama se apagará en breve, con un Murillo que gusta, pero que aún no es celebrado como “el mejor pintor que había en Sevilla”⁷⁷.

Pero ya entonces tenía Murillo un taller en crecimiento, habida cuenta de que la demanda iniciaba su escalada. En el padrón de vecindad de 1651 figuran en él Juan López Carrasco y Juan Jacinto Guerra⁷⁸. El primero de los discípulos había entrado en el taller en el verano de 1650, siendo mayor de dieciocho años. En el contrato de aprendizaje escriturado al efecto de regular las relaciones laborales, se estableció un plazo de cuatro años para la ejecución del mismo⁷⁹.

En esos años Murillo vivió entre las collaciones de san Isidoro y san Nicolás. Desde 1648 a 1650 es parroquiano de la primera, donde bautiza a dos de sus hijos, aunque tiene alquilada una casa en san Nicolás. En esta otra parroquia estaría empadronado entre 1651 y 1657. En realidad, ambos barrios, que colindaban y estaban vertebrados por la calle de santa María la Blanca, compartían el mismo grupo poblacional, del que formaban parte numerosos comerciantes, en quienes se apoyó para labrarse un porvenir. El año de la peste Murillo vivía en una casa que afrontaba con el convento de Madre de Dios. Tenemos la suerte de conocer cómo era, merced a apeo efectuado por el maestro mayor de obras, Pedro Sánchez Falconete⁸⁰: un predio de poco más de 17 metros lineales de fachada (21,5 varas) y un patio articulador de poco menos de 27 m². En la detallada

visita no se hace indicación alguna a la forma de ocupación, de manera que no podemos localizar el taller. La casa puerta apenas tenía 18 m², algo pequeña para ese uso, pero era accesible desde la calle. De mayor superficie era la sala situada al fondo del patio, que medía unos 25 m², y estaba solada con ladrillo “de junto” y una parte estaba separada por un tabique (“en forma de alcoba”).

Entre esas paredes Murillo, con 31 años, empezó a forjar su fama, al tiempo que lloró con amargura la muerte de Magdalena María y de Isabel Francisca, sus hijas, que la peste le había arrebatado.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1649-VI-14.

“Mem^a de lo que yo D. Bar^{me} Lopez de aedo dexo ordenado Por esta mem^a es lo siguiente.

Yten deuo a Juan de chimendi duçientos Rs de vellon y para esto tiene alla en prendas el libro de luminaciones.

Yten deuo a Diego de Velasco del arrendamiento de la cassa en que bibo de los meses de abril mayo y junio a tres ducados cada mes que son nueue ducados.

Yten que enuie a las yndias con Pedro moreno Pasajero en los galeones vna poca de pintura como paresera por la memoria quiero se me diga de misas por mi anima y por la de mi esposa.

Yten mando que los uestidos que ubieremos se los den a Diego Lopez de aedo mi her^o.

Yten mando que de la pintura que se uendiere se diga de misas luego.

Yten declaro que le estoy aciendo diesiseis liencos de pintura de la ystoria de la sagrada escritura a seuastian de Velasco a setenta y quatro reales cada uno con uastidores.

Yten declaro que e reçeuido a cuenta destos liencos çien R^s de plata y cincuenta de cuartos y quatro pesos.

Yten mando que del dinero de las yndias se le den a mi hermana la de toledo veynte y sinco pesos.

Todo lo cual aquí e declarado mando se cumpla como en esta mem^a digo y dejo por mis aluaseas a Ju^o de mendia y a Diego de Velasco vezinos desta ciudad siendo testigos Alonso de Velasco y Alonso garçia y Diego lopez de aedo mi her^o fecho en seuilla a 14 de junio de 1649 años.

...

Mas sean de pagar treinta y sinco R^s A D^a m^a de la cueua.

Queda en poder de Diego Velasco vn cuadro grande de s^{to} tomas y un escritorio urdinario enpeñados en quatroçientos y veinte y tres Rs de vellon”.

Fdo: Bmé López de Aedo, Alonso García y Alonso de Velasco (AHPS-PN, lib. 1801, fols. 566-7).

1649-VIII-28.

Diego de Velasco, como albacea testamentario de don Bartolomé López de Aedo, que vivía en santa María la Mayor, hace inventario de sus bienes.

“Primeram^{nte} quatro sillas negras.

Seis dichas de uaqueta vsadas.

Quatro almoadas de damasco vsadas.

Vn bufete mediano.

Vn paño de manos llano.

Vna almoada labrada de pita.

Vnas naguas de camellon vsadas

Vn capotillo biejo de uayeta colorada.

Vna saya y jugon de tafetan noguerado vsado.

Vna saya de picote bieja.

Vna saya y jugon de tafetan negro vasado.

Vna ropa de tafetan labrado vsada.

Vn manto rosido vsado.

Vna saya de peñasco bieja.

Vn tapapies de tafetan encarnado vsado.

Vn baul negro biejo.

Vn escritorio biejo.

Vna [b]latea pequeña.

Vto.

Vn plato de barro fino pequeño

Vna estera con su rodapie bieja.

Vna sobremesa de damasco de china vsada.

Vna mesita pequeña bieja.

Vna tinaja pequeña para agua.

Sinco libros de molde pequeños y un flosantorum muy biejo.

Vn bufetillo mui pequeño de tocar.

vn librito de luminaciones

dos liensos de la fama.

Vn lienso pequeño con una cauesa de un sto Xptto.

Otro pequeño con una Concedcion [*sic*].

Otro pequeño con un Crusifijo.

Onse liensos medianos de la ystoria de Jacod [*sic*] bosquejados.

Diesiseis liensos de la historia de Jacod. Los dies bosquejados y los seis acauados.

Ocho apostoles de medio cuerpo.

Vn liensso mediano bosquejado de sn antonio.

Dos liensos de ladorasion de los Reyes y el nasimientoto bosquejados.

Ocho fruterillos chicos medio acauados.

Dose liensos medianos con un sto cada uno en una guirnalda de flores.

Vn lienso pequeño de sn P^o en la uarca roto.

Dieisiete liensos biejos y pequeños bosquejados.

Siete liensos pequeños en blanco.

Vn lienso grande bosquejado con un nasimiento.

Vna memoria resiuo de P^o moreno Pasajero a las yndias que ise por dha memoria lo que remitió que asta

que uenga no se saue su prosedido” (AHPS-PN, lib. 1801, fols. 533-4).

1649-VIII-26.

Diego de Velasco, coll. Sta María, por cuanto don Bartolomé López de Aedo, “estando en el articulo de la muertte de mal de contaxio de q fallecio por no auer scriuano pu^{co} de press^{te} ante quien poder otorgar su testamento hizo una memoria firmada de su nombre y de testigos que quiso baliese por su testamento”

Aquí la memoria.

“Y que le había nombrado por su albacea junto con Joan de Mendia que es fallecido.”

“Por tanto pedia y pidio a el dho sor theniente que hauida ynformassion que se ofrezte en razon de lo susodho se declare la dha memoria por tstmento noncupatibo y vltima voluntad del dho don bar^{me} Lopez de aedo por se auer hecho en el rigor de la peste que de prss^{te} a hauido en esta ciudad”

vto. Auto.

Testigo: 26-VIII. Francisco Caro pintor, v. Sn Pedro “dixo que este testigo conoze a el dho diego de Velasco y tambien conosio a dho don barttme lopez de aedo de trato y comunicassion que con ellos a tenido y tiene y saue // este testigo que la firma que esta en la dha memoria que dize don barttme lopez de aedo es del sussodho por que le bido firmar muchas beses y la dha firma es muy paresida y semexante a las que hacia y acostumbraua a hazer...” 25 años.

Testigo Alonso García, coll. sta María conocía la firma. //vto 30 años.

id. Diego de Vleasco (AHPS-PN, lib. 1801, fols. 568-70).

1649-X-9.

Pedro Sánchez Falconete y Francisco Hidalgo, apean las casas que vacaron por muerte de doña María de San Martín, mujer de Juan de Losoya y Selada.

“En la ciud de Sseui^a en nueue dias de el mes de otubre de mil y seisçientos y quarentta y nueue años de pedimiento de los señores d. Luis de Corvete canonigo y D. Anton^o Garzes de Auila Racionero preuendados de la S^a Yglesia de estta ciud^d y visitadores de las poss^{es} deella ante mi el escriuano y testigos parezieron Pedro Sanches de falconete ma^o mayor de la Ciud y fran^o hidalgo ma^o carpintero alarifes de la dha Sta Yglesia y declararon auer medido y apeado vnas cassas q son frontero de las monjas de m^e de Dios cuya prop^d es de los senores dean y Cauildo numero seis que bacaron por Muerte de vna heredera de Ju^o de Losoya y lindan por la vna parte con cassas de los herederos de Bar^{me} Sanchez Linero y por la otra con cassas de vna capellania la qual dha medida declararon auer fho en la forma y manera siguiente.

Lo primero se midio la delantera de estas cassas que tuuo de largo vte y una varas y me^a tiene esta delantera seis ventanas las tres con rejas y las tres sin ellas tiene sus puertas de escalera entabladas con lo que les perteneze tener= entrose por ellas a la cassa puertta que tuuo de largo ocho uaras y de ancho ttres baras y m^a esta doblado dos vezes ttejado por cobertura sobre quatro bigas alfajias y ladrillo por tabla el suelo empedrado de ladrillo de canto y en este sitio se incluye vn pedazo de caulleriza con su puerta de Red y a un lado esta la secreta= De aquí se entro por las puertas de el medio de estas cassas con su postigo con lo que les perteneze tener a el patio prinzipal que tuuo de largo siete varas y de ancho seis baras y m^a esta solado de ladrillo de junto holambrado y en medio su //vto su sumidero = De aquí se entro mas adentro sobre mano derecha a vna sala con sus pue^{as} con lo q les perteneze que tuuo de largo seis baras y m^a y deancho ttres uaras menos vna qta esta doblada dos vezes la mitad dejado y cobertura y la otra mitad azotea todo soure su zaquizami el suelo solado de ladrillo de Reuocado= de aquí se salio del dho patio y de el se entro por otras pues linde de donde salimos a vna despensa que tuuo de largo tres baras y de ancho dos varas y media esta doblada dos vezes asotea por coberturas sobre tres bigas alfajias y ladrillo por tabla el suelo solado de ladrillo de Reuocado y en este sitio ay vn rincon que tiene de largo tres baras y m^a y de ancho dos baras doblado dos vezes asotea por couerturas ser tres vigas alfajia y ladrillo por taula el suelo tterrizo y en el testero esta vna escalera de albañileria para subir a el entresuelo – De aquí se salio a el dho patio y de el se entro por otras puertas con lo que les perteneze tener linde de donde salimos a la cosina de estas casas que tuuo de largo siete baras y de ancho dos baras y m^a doblada dos vezes asotea por cobertura sobre treze bigas alfajia y ladrillo por tabla el suelo solado de Ladrillo de Reuocado y en el ttestero esta su chimenea y fogal y sobre mano derecha esta el pozo con su brocal de alvañeria [sic]= De aquí se salio a el dho patio y de el se entro en el corredor que estta en el testero de el que tuuo de largo seis baras y media y de ancho dos baras y m^a esta doblado dos vezes tejado por cobertura sobre siete bigas alfajias y ladrillo de junto por tabla el suelo solado de ladrillo de junto= tiene este corredor tres arcos de albañeria [sic] que cargan sobre dos columnas de marmol con sus guarniziones= de aquí se entro mas adentro por vnas puertas con lo que les perteneze tener a una sala que tuuo de largo onzer baras y de ancho tres baras y me^a esta doblado dos vezes tejado por cobertura sobre doze vigas alfajia y azulejo por tabla y suelo solado de ladrillo de junto y corta el vn ter[?] // terzio de esta pieza vn tavique enforma de alcoua De aquí se salio a el dho patio y se midio el sitio donde esta la escalera prinzipal y vn aposento de criados q todo tuuo de largo nueue varas y

de ancho bara y media esta doblado dos uezes tejado por cobertura todo sobre diez vigas alfajia y ladrillo por tabla y el dho aposento de criados esta tterrizo= de aquí se subio por la escalera prinzipal y se entro a las cosinas altas de estas cassas y de ellas se subio a un aposento que esta en el transito de la escalera con su puerta con lo que le perteneze tener que tuuo de largo cinco baras y m^a y de ancho tres baras menos vna q^{ta} esta senzillo asuttea por cobertura sobre siete vijas alfajia y ladrillo por tabla el suelo de hormigon= De aquí se entro mas adentro a vna pieza con sus puertas con lo que les perteneze tener que tubo de largo cinco varas y m^a y de ancho qua^o varas esta senzillo tejado por cobertura sobre su armadura el suelo de hormigon y cargan estos dos aposentos sobre las dhas cassas con quien lindan de la callejuela= El qual dho apeamento [*sic*] los dhos alarifes declararon vien y fielmente a su leal sauer y entender...” (AHPS-PN, lib. 12916, fols. 1489-1490).

1650-VI-28.

“En la ciud de sseui^a en veintte y ocho dias del mes de Junio de mill e seiscientos y cinquenta años ante mi el press^{te} scriuano pu^{co} y ttesttigos parecieron Ju^o ffaxardo Alcalde del arte de pintor vecino desta dha ciud en la collon de San pedro y dixo y declaro que el a bisto y examinado a antonio de baldibiesso en el dho arte de pintor de ymaxineria y dorador de oro matte y le a bisto obrar en los dhos artes y le a hecho ttodas las pregunttas y rrepregunttas a ello ttocantes y perttenecientes y le a hallado abil y sufficiente en todo ello y assi como persona exsaminada y abilittada en los dhos artes pueda tener en estta ciud y en otras qualesq^r parttes y lugares su ttienda publica y rreceuir y ttenen apredises yo fficiales sin yncurrir En ello En pena alguna por queanto es abil y sufficiente para exerssers los dhos arte y juro a Dios la cruz en fforma de der^o que los sussusso dho escierto y verdadero y en ello no ay ffraude ni engaño alguno y questo lo hace como ttal alcalde y examinador en b^d de probiciones preuilegios de Su magd que p^a ello dixo que ay y lo ffirmo de su nonbre Al qual doi ffe que con^{co} de que el dho anttonio de baldibiesso pidio testim^o para ttitulo suyo e yo se lo di en la dha ciud de Seui^o el dia mes y año dhos siendo testigos ffernando Yañes y Jua^o Ruis Scriaunos.”

Firmado: Juan Fajardo.

“Y luego yncontinente ante mi el dho scriuano pu^o y ttes- //v^{to} ttigos pareçio ffran^{co} Sanches maestro Dorador Aconpañado que dixo ser con el alcalde del dho arte de pintor de ymaxineria y vecino desta dha ciud en la collon de oniun Santtorun y con juramento que hico a Dios y a una crus En fforma de der^o dixo aprobava y aprobo y ubo por buena y bien echa esta cartta de Desamen dada Al dho anttonio de baldibiesso para que se m^o pintor de ymaxineria y dorador de oro matte y goçe

de ttodas las prehinencias y según y como en esta dha carta de desamen se cont^{ne} por q^{to} le a dexaminado y le a dallado abil y sufficiente para ttodo ello assi en obra como en pratticas y le a hecho todas las preguntas y rrepreguntas conbenientes y de ttodo le a dada buena y entera satisfiffion y lo ffirmo de su n^e en este rrex^o al quel doy fe que con^o siendo t^s los dhos scr^{nos}”.

Fdo.: Francisco Sánchez (AHPS-PN, lib. 1803, fol. 410).

1650-VIII-1.

“Sepan quantos esta carta ven como yo Juan Lopz carrasco como mayor que soy de dies y ocho a^s y menos de veintte y cinco y v^{no} desta ziv^d de seuilla en la collaçion de sant ysidro ottorgo y con^o que me pongo a sservir el arte de pintor con bar^{me} murillo maestro del dho arte de pintor de ymagineria y de esta dha ciudad en la dha collacion para desde oy de la fha destta cartta en adelante por tt tiempo de quatro a^s cumplidos prim^{ros} s^{tes}... en la dha su cassa y d... y el dho Bar^{me} murillo ha de ser obligado de me tt^{ner} en la dha su cassa y a me dar de comer y beber vestir y calçar... y demas dello me a de dar vn vestido de paño de la ttierra que se enttiende calcas ropilla y ferreruero medias y capattos ligas y prettina y en simereria vn jubon de conlaci y dos camissas y dos pañuelos y dos valonas ttodo ello fho y acauado a costta del dho bar^{me} murillo...” Testigos: el licenciado Sebastián de Madrigal, en collacion de sta. María, Francisco de la Peña y Sebastián Correa (AHPS-PN, lib. 1803, fols. 651-652).

1651-I-9.

“En la muy Noble y muy leal zivda de seui^a en nueue dias del mes de hen^o de mill y seisçientos cinquenta y un años ante mi el preste s^{no} pu^{co} y tt^{os} pareçio Juan fax^{do} alcalde del arte de pintor vez^{no} destta dha ciudad en la collaçion de Sant Pedro y dixo y declaro que el ha visto y examinado a a [*sic*] Evaristo alvares v^{no} de estta dha zivdad en el arte de enttallador de pastta y encarnador y dorador dela dha pasta que es de matte y le a visto obrar en el dho arte de enttallador encarnador y dorador de la dha pastta y le ha hecho ttodas las pregunttas y rrepregunttas a ello ttocantes y pertetenecientes y le ha allado abill y sufiiçiente en ttodo ello= y ansi como persona examinada y abilittada en el dho arte pueda tt^{ner} en estta dha zivdad y en otras qualesquier parttes y lugares su tienda publica y tt^{ner} y Rezeuir aprendices y offiçiales sin yncurrir por ello en pena alg^{na} por quanto es abil y sufiiçiente para exercer el dho arte y con que ni ha de poder el dho Evaristo alvares haçer obra de Romano ni de ffiguras por no esttar como no esta examinado para ello...” En 10 de enero Sebastián de Llanos, alcalde del mismo arte, dijo que era del mismo parecer (AHPS-PN, lib. 1805, fol. 124).

1651-V-15.

“En la ziudad de seuilla en quinze dias de el mes de Mayo de mill y seis^o y zinquentta y un a^s ante mi el presente s^{no} pu^{co} y t^s pareçio Joan ffaxardo alcalde del arte de pinttor v^{no} de esta dha ciudad en la coll^{on} de sant Pedro y dixo y declaro que el ha visto y examinado a ygnaçio de Yriarte v^{no} de estta dha zivdad en el arte de Pinttor de ymagineria y dorador de oro matte y le ha visto obrar en el dho arte de enttallador encarnador y dorador del dho arte de pinttor de ymagineria y dorador de oro de mate y le ha Hecho ttodas las pregunttas y repregunttas a ello ttocantes y pertteneçientes y le Ha Hallado abil y suficientte para ttodo ello y en ttodo ello y ansi como persona examinada y abilitada en el dho arte pueda ttener en estta dha zivdad y en otras qualesquier parttes y lugares su tienda publica y ttener y reseuir aprendiçes y offiçiales sin yncurrir por ello en pena alna por quanto es abil y suficientte para exerçer el dho arte y juro a dios...” (AHPS-PN, lib. 1805, fol. 805).

1651-VII-24.

“En la ciudad de Seu^a en vte y quatro dias del mes de jullio de mill y se^s y sinqla y un años ante mi el Pres^{te} s^{no} p^{co} y t^{os} pareçio Juan faxardo alcalde del arte de pintor y v^o desta dha ciud^d en la collas^{on} de san Pedro y don Sebastian de llanos y baldes asimismo alcalde que dijo ser del dho arte y anbos de una conform^d dix^{on} y declararon que ellos an bisto y exsaminado a lorenzo bela vs^o desta dha ciud^d en el arte de pintor de ymaxineria a el olio y le an bisto obrar en el dho arte y le an hecho todas las preguntas y Repreguntas a el tocantes y pertenesientes y le an Hallado abil y sufisiente para usar y exerser el dho arte de Pintor de ymaxineria a el olio por lo qual el dho lorenço bela como persna exsaminada y abilitada en el dho arte a de poder tener en esta ciudad de Seu^a y sus arrabales y en otras qualesquier partes y lugares su tienda publica y tener y Resebir aprendizes y ofisiales...” No firma. (AHPS-PN, lib. 1806, fol. 392)

1651-VIII-7.

“En la ziudad de Seu^a en siete dias del mes de agosto de mill y ssos y sinquenta y un años ante mi el pre-

sente sno pco y testigos Pareçio Juan faxardo alcalde del arte de pintor y vs^o desta dha ciudad en la collasion de San Pedro y don Sebastian de llano y Baldes asimismo alcalde que dixo ser del dho arte y anbos de una conformidad dixerón y declararon que ellos an bisto y exsaminado a bernabe de ayala vs^o desta dha ciud en el arte de pintor de ymaxineria a el olio y le an bisto obrar en el dho arte y le an hecho todas las Preguntas y Repreguntas a ello tocantes y pertenesientes y le an Hallado abil y sufisiente para usar y exerser el dho arte de Pintor de ymaxineria a el olio por lo qual el dho bernabe de ayala como perssona exsaminada y abilitada en el dho arte a de poder tener en esta ciudad de Seui^a y sus arrabales y en otras qualesqr parte y lugares su tienda publica y tener y Resebir aprendizses y ofisiales sin yncurrir en ello en Pena alguna por que es abil y sufisiente para exerser el dho arte //vto y juraron... y lo firmaron de su ma^s en este Rex^o de que el dho bernabe de ayala pidio testimonio a mi el dho ss^{no} p^{co} e yo se lo di segⁿ que ante mi passo que es fho en la dha ciudad de Seui^a en el dho dia mes y año...” no firma (AHPS-PN, lib. 1806, fol. 517).

1651-IX-11.

“SEPan quantos esta carta uieren como yo Manuel de aguilár Maestro de dorador vs^o desta ziud de Seui^a de Seui^a [sic] en la collacion de San Lorenzo otorgo y conozco q doy carta de pago al sr D Pedro ximenez ençiso Marques de el cazar vs^o desta dha ziud de un mill y trecientos rreales de vellon q son por tantos en q yo me concerte con el dho sr marques por acauar de dorar el estofado y encarnado q faltaua por hacer en la capilla y entierro q tiene en la yglesia de el sr san Antonio de padua q primero lo enpezo a dorar Manuel Rodriguez los quales del delhos vnml y trecientos Rs he rreciuido deel dho sr D. P^o Ximenez ençiso en contado de que me doy por pagado a mi uoluntad...” 11-IX. Testigos: Francisco Narbáez, en casa del señor marqués de Casal, y Lucas Sánchez, oficial de carpintero de lo prieto, en el barrio del duque, y también Juan Mateo y Juan Francisco, escribanos de Sevilla (AHPS-PN, lib. 1026, fol. 2645).

NOTAS

¹ Pese a la significativa influencia de la peste en la evolución demográfica de la ciudad y consecuentemente en otros aspectos del *status* de esta sociedad, son pocos los estudios monográficos que se ocupan de ello. La síntesis más completa es la de Carmona. Juan Ignacio CARMONA GARCÍA, *La peste en Sevilla*, Sevilla. Ayuntamiento, 2005. Una breve y completa visión de este episodio histórico es la de José CALVO POYATO, “Ocaso en Sevilla: la peste de 1649”, *Historia* 16, 261, 1998, pp. 38-45.

² Recogido de: J. de VILLALBA, *Epidemiología española o historia cronológica de las pestes, contagios, epidemias y epizootias que han acaecido en España desde la venida de los cartagineses hasta el año 1801*, Madrid, Impr. Mateo Repullés, 1802, t. I, p. 87. Recogió sus impresiones en un texto escrito en latín, que fue publicado en un recopilatorio que lleva por título *Tribunal medicum, magicum e politicum*, Leyden, Elsevier, 1658. Otro cronista, Diego Ignacio de Góngora, elevó la cifra a 300.000 personas. “Memoria de diferentes cosas”, en M. E. PERRY, *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1990.

- ³ Es la cita de J. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, *Anales epidémicos. Reseña histórica de las enfermedades contagiosas en Sevilla desde la reconquista cristiana hasta de presente*, Sevilla, Imp. D. José María Geofrín, 1866, p. 131. Se habla de la lápida que los hermanos de la cofradía de san Sebastián colocaron en su ermita del Prado. En ella se da noticia de que en los 26 carneros abiertos en el Prado se enterraron 23.443 personas. Así lo cuenta el padre Aranda en su biografía del Venerable Contreras. Cit. en *Anales epidémicos*, pp. 130-131.
- ⁴ Algunos archivos parroquiales han aportado claros indicios de esta fractura demográfica. Véase: GARCÍA-BAQUERO LÓPEZ, G., *Estudio demográfico de la parroquia de San Martín de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1982.
- ⁵ El antequerano fray Francisco de Cabrera es el autor del primero de los textos y el licenciado utrerano Francisco Salado Garcés y Ribera, el del segundo. J. de VILLALBA, *Epidemiología española*, t. I, pp. 92 y 93.
- ⁶ UN CARTUJO DE AULA DEI y GÓMEZ, I. M., M. B., *Escritores cartujanos españoles*, Abadía de Montserrat, 1970, p. 142.
- ⁷ En nombre la de Corona fue Jerónimo del Pueyo Araziel, del Consejo de S. Majestad, en el Real de Castilla y gobernador de la Real Audiencia de Sevilla. El escribano Juan de Guevara escribió el documento. Ha sido publicado parcialmente en J. AGUADO DE LOS REYES, "La peste de 1649: las collaciones de Santa Cruz y San Roque", *Archivo Hispalense*, 219, 1989, pp. 45-56.
- ⁸ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales (en adelante: AHPS-PN.) 3677, fol. 259v°
- ⁹ Idem, 260r.
- ¹⁰ Idem, 260v°
- ¹¹ En las "casas en que uiue jorje de quadros murieron Ju° de zurbaran y un criado suyo y una hija donsella y por todos siete pers^{as}". Idem, fol. 260v°.
- ¹² Idem, fol. 273v° Entre ambas collaciones 2129 muertos.
- ¹³ Idem, fol. 265r.
- ¹⁴ Idem, fol. 267v°
- ¹⁵ Idem, fols. 269r-271r.
- ¹⁶ Algunos otros estudios parciales ayudan a paliar esta falta. Se conocen las cifras dadas en relación con la parroquia de San Martín, que, según los libros sacramentales ascendió a 300 adultos muertos. GARCÍA-BAQUERO LÓPEZ, G., *Estudio demográfico*, op. cit., p. 212. Cfr. J. J. HERNÁNDEZ PALOMO, coord., *Enfermedad y muerte en América y Andalucía, siglos XVI-XX*, Sevilla, CSIC/EEHA, 2004, p. 93.
- ¹⁷ J. AGUADO DE LOS REYES, J., "La peste de 1649...", pp. 45-56.
- ¹⁸ Abunda en la documentación alusiones a este perjuicio. Valga el caso de Francisco Lineta, que se lamentaba todavía en el verano de 1651 de que algunas de las ocho tiendas que había heredado de su suegro en la calle Francos, estaban vacías aún "por falta de jente y comercio". AHPS-PN, lib. 1806, fol. 459.
- ¹⁹ En el "Jardin de ualerio murio salvador gil pintor y una mug^r n^{da} d^a tomasina". Idem, 271r.
- ²⁰ En algún caso, lo que la nueva psiquiatría denomina *estrés postraumático*, el sufrimiento en situaciones catastróficas, de consecuencias ilimitadas. M. GÓMEZ SANCHEZ, *La pérdida de un ser querido. El duelo y el luto*, Madrid, Arán, 2007, 2ª ed., p. 226.
- ²¹ Sobre los aparejos, veáanse los análisis de Adelina ILLÁN GUTIÉRREZ, Rafael ROMERO ASENJO y A. SÁENZ DE TEJADA, "Características de las preparaciones sevillanas en pintura de caballete entre 1600 y 1700: Implicaciones en el campo de la restauración y de la historia del arte", *Actas del II Congreso GEHC. Investigación en Conservación y Restauración*, Grupo Español. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, s. p. Url: http://www.ge-iic.com/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=40 (consultado el 30 de mayo de 2009).
- ²² "Yten declaro que le estoy aciendo diesiseis liencos de pintura de la ystoria de la sagrada escritura a seustian de Velasco a setenta y quatro reales cada uno con uastidores." 1801, fol. 566r.
- ²³ AHPS-PN, lib. 1801, fols. 533v°
- ²⁴ Idem.
- ²⁵ AHPS-PN, lib. 1801, fols. 568r-v.
- ²⁶ Caro, hijo de Francisco López Caro, tenía entonces 25 años. Había nacido, por tanto, en 1624. Idem, 568v° Es el mismo al que Palomino dedica una biografía. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Impr. Sancha, 1797, p. 537.
- ²⁷ Si consideramos que es el mismo Diego de Acedo que aparece trabajando en la parroquia de san Dionisio de Jerez, pintando el retablo mayor, en 1599. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932, p. 169.
- ²⁸ Duncan T. KINKEAD, *Pintores y doradores en Sevilla, 1650-1699. Documentos. Compilado y redactado por...*, Bloomington, Indiana, 2006, p. 78.
- ²⁹ Kinkead había publicado la carta de pago fechada en marzo de 1657. Otro pago ha podido ser localizado en Protocolos, relativos a la hechura de dos profetas y otros aderezos del monumento: "la hechura y recaudos de dos Profetas que se hisieron y pintaron al temple y otros aderezos que se hisieron para el monumento de la dha Ygleçia" AHPS-PN, lib. 1815, fol. 419.
- ³⁰ AHPS-PN, lib. 11853, fols. 1080-1082; 13-XI-1651.
- ³¹ Idem, fol. 1080 r/v.
- ³² Se llamaba Antonio Martínez y era oriundo de Utrera. AHPS-PN, lib. 11853, fol. 47; 1651. Para otro estudio queda el análisis de esta casuística.
- ³³ Fernando QUILLES, "Resurrección de una escuela. La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 12, 2006, pp. 57-70.
- ³⁴ "Contra lo que generalmente se ha venido admitiendo el fondo de la depresión del XVII, en lo que se refiere al comercio indiano, parece que hay que situarlo en la década de los años cincuenta. En dicho decenio culminaría un proceso de deterioro que, tal vez, se inició a comienzos de siglo, se aceleró en los años veinte y logra la sima justo en los años centrales de la centuria." L. GARCÍA FUENTES, "En torno a la reactivación del comercio indiano en tiempos de Carlos II", *Anuario de estudios americanos*, 36, 1979, p. 251.
- ³⁵ José GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Andalucía Moderna, 1908, t. III, p. 309; D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 134.
- ³⁶ D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 82.
- ³⁷ D. T. KINKEAD, "Nuevos datos sobre los pintores Sebastián de Llanos y Valdés e Ignacio de Iriarte", *Archivo Hispalense*, 191, 1979, p. 192.
- ³⁸ D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 493.
- ³⁹ Ibidem, p. 204.
- ⁴⁰ Ibidem, p. 195.
- ⁴¹ Ibidem, p. 73.
- ⁴² D. T. KINKEAD, "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *Art Bulletin*, LXVI, 1984, p. 304.
- ⁴³ Ibidem, p. 400.

- ⁴⁴ Ibidem, pp. 141-142.
- ⁴⁵ Ibidem, p. 18.
- ⁴⁶ D. T. KINKEAD, "Nuevos datos sobre los pintores", p. 192.
- ⁴⁷ D. T. KINKEAD, "Juan de Luzón", p. 306; IDEM, "Juan López Carrasco, discípulo de Murillo (documentos nuevos)", *Archivo Hispalense*, 220, 1989, p. 324.
- ⁴⁸ AHPS-PN, lib. 1803, fol. 410.
- ⁴⁹ AHPS-PN, lib. 1805, fol. 124.
- ⁵⁰ AHPS-PN, lib. 1806, fol. 392.
- ⁵¹ AHPS-PN, lib. 1806, fol. 517.
- ⁵² AHPS-PN, lib. 1806, fol. 517.
- ⁵³ AHPS-PN, lib. 1805, fol. 805.
- ⁵⁴ F. QUILES, "Resurrección de una escuela...".
- ⁵⁵ Uno se compromete en instruir a Pedro de los Reyes y el otro a Miguel Sánchez. D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, pp. 204 y 399-400, respectivamente.
- ⁵⁶ J. GESTOSO Y PEREZ, *Ensayo de un diccionario*, II, 1900, p. 8; D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 475.
- ⁵⁷ D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 503, GESTOSO, *Ensayo*, II, p. 105, Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Escribanías de cabildo, siglo XVII, tomo 28, pintores, 36.
- ⁵⁸ C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Valdés Leal y sus discípulos*, Sevilla, 1907, p. 15; KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 529.
- ⁵⁹ G de ALCALÁ YÁÑEZ Y RIVERA, *El donado hablador, vida y aventuras de Alonso mozo de muchos años*, Madrid, Impr. Ruiz, 1804, II, pp. 190-191.
- ⁶⁰ D. T. KINKEAD, *Pintores*, p. 155.
- ⁶¹ Ibidem, p. 439.
- ⁶² Ibidem,
- ⁶³ A este ensalzamiento del arte de la pintura dedica muchas páginas, empezando por el II, titulado "Del origen y antigüedad de la pintura, y su primera invención". El libro fue impreso por Simón Faxardo, en Sevilla, en 1649. Véase la edición crítica de Bassegoda i Hugas, editada por Cátedra en 2001.
- ⁶⁴ Recogida en gran parte por Julián Gállego, en *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial, 1995.
- ⁶⁵ El poder fue publicado por Kinkead en *Pintores y doradores*, pp. 629-630.
- ⁶⁶ A la recepción de los bienes de su esposa manifestó que "estando residiendo en la uilla de madrid puede auer dos meses..." AHPS-PN, lib. 3682, fol. 223.
- ⁶⁷ Se trata de la Academia de creada en 1603. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ "La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48, 1982, pp. 281-290.
- ⁶⁸ Angulo publica el viaje del maestro en el verano de 1651. Diego ANGULO, "Murillo en Marchena. El retablo de San Agustín de Sevilla. Las copias de los cuadros de la Caridad", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXLIX, 1961, pp. 25-35; Diego ANGULO, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1981, 149.
- ⁶⁹ Ha reparado en este "deslizamiento", que se produce a lo largo del primer tercio del siglo, Antonio URQUÍZAR HERRERA, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 151
- ⁷⁰ Un hecho al que no fue ajeno su cuñado, José de Veitia y Linaje. Jonathan BROWN, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 160.
- ⁷¹ Hay indicios del proceso de enriquecimiento de este personaje en la Carrera de Indias. Se sabe que en 1624 había registrado en la Casa de Contratación nueve mil ducados provenientes de Nueva España (L. GARCÍA FUENTES, *Los peruleros y el comercio de Sevilla con las Indias, 1580-1630*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, p. 234). En la década siguiente se incorporaría a la junta de mercaderes celebrada para aprestar una armada de veinte mil toneladas La junta estuvo presidida por Bartolomé Morquecho e integrada, entre otros, por Andrián de Legaso, Juan de la Fuente Almonte, Francisco de Conique, Antonio Lorenzo de Andrade y Francisco Nicolás, estos últimos capitanes (Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Orto y ocase de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 2003, p. 178).
- ⁷² C. G. VILLACAMPA, *El Convento de San Antonio de Padua de Sevilla (Estudio histórico)*, Sevilla, Impr. San Antonio, 1935.
- ⁷³ AHPS-PN, lib. 1026, fol. 2645.
- ⁷⁴ El precio de su trabajo permite hacer esta conjetura: "Yten se pagaron trecientos y dies y siete Rs a var^{me} esteuan morillo m^{ro} Pintor q se le restaua deuiendo de los mill y trecientos en que se conserto lo que pinto para el dho retablo de que dio rezibo en doce de ag^{to} de mill y seis^o y cinquenta y vn a^o." AHPS-PN, lib. 1807, fol. 629r. En 1646, cuando el mismo patrono dona un Crucifijo a la capilla, se alude al nuevo altar. Pediría entonces que "a costa mis vienes se dore y pinte el retablo de mi capilla que tengo en el dho convento de s ant^o de padua desta cividat que en ella se ponga un quadro grande de un ssto Crusifixio que tengo en mi cassa". AHPS-PN, lib. 1805, fol. 11v^o
- ⁷⁵ El cuadro sería colocado en su lugar el 30 de noviembre de 1650. Diego ANGULO, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 149.
- ⁷⁶ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, III, p. 49; Peter CHERRY, *Arte y naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, Madrid, FAHAH, 1999, p. 544; Fernando QUILES, "En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 75-76, 1999, pp. 203-207; A. WÜNDER, "Murillo and the canonisation case of San Fernando, 1649-52", *The Burlington Magazine*, 2001, pp. 675.
- ⁷⁷ Esas palabras quedan insertas en las actas capitulares de 19 de abril de 1655; y poco después, el 25 de agosto, en relación con los cuadros de san Isidoro y san Leandro. Era la manera como Juan de Federigui, arcedian de Carmona, celebraba la participación del maestro en las obras de la sala capitular. D. ANGULO, *Murillo*, II, p. 258 y D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 359.
- ⁷⁸ ANGULO, *Murillo*, I, p. 149.
- ⁷⁹ AHPS-PN, lib. 1803, fols. 651-652.
- ⁸⁰ AHPS-PN, lib. 12916, fols. 1489-1490.

Arquitectura y urbanismo en la Sevilla ochocentista: la plaza-mercado de la Encarnación

Alberto Fernández González
Universidad de Sevilla

Recibido: 11 de mayo de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 205-222
ISSN: 1130-551

RESUMEN

El presente trabajo analiza la historia constructiva de la plaza-mercado de la Encarnación de Sevilla, desde su configuración como espacio urbano, en tiempos de José I Bonaparte, hasta finales del siglo XIX. Se estudia, por tanto, el mercado provisional de madera que diseñó probablemente José Echamorro, y el definitivo, labrado en fábrica según proyecto del arquitecto académico Melchor Cano. También se valoran las diferentes planimetrías custodiadas en el Archivo Municipal de Sevilla, algunas inéditas todavía; y se dan a conocer y estudian tres valiosos planos del Archivo Histórico Nacional que documentan gráficamente el plan de intervención previsto por Cayetano Vález.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura. Urbanismo. Mercado. Planos. Siglo XIX. Plaza de la Encarnación. Sevilla.

ABSTRACT

The present work analyses the history of the construction of the Encarnación market-square in Seville, since its configuration as urban space in Joseph Bonaparte's times until the end of the 19th century. Thus, it studies both the provisional wooden market—probably designed by José Echamorro—and the definitive one, made of cement and bricks according to the project designed by academic architect Melchor Cano. It also values the different plans filed in Seville Municipal Archives—some of them still remain unpublished—and makes known and studies three valuable plans from the National Historical Archives which graphically document the intervention plan prepared by Cayetano Vález.

KEYWORDS:

Architecture. Urbanism. Market. Plans. 19th Century. Encarnación Square. Seville.

La actual plaza sevillana de la Encarnación, como es conocido, tuvo su origen en la drástica intervención urbanística que llevó a cabo el gobierno de José Bonaparte tras ocupar la ciudad, tal vez con la intención de convertir a Sevilla en *une grande ville*¹. A pesar de que las condiciones de rendición concertadas entre el monarca y los representantes municipales el 1º de febrero de 1810 garantizaban en su capítulo segundo las propiedades de todos los eclesiásticos seculares y regulares de ambos sexos², el rey José I sancionó el 20 de abril un

Real Decreto que aprobaba el derribo del convento de la Encarnación y de todos los edificios que ocupaban la manzana comprendida entre las plazas de Regina y de la Encarnación³. La configuración que en ese momento de su historia presentaba este importante sector ciudadano, con las dos mencionadas plazas, el convento de monjas agustinas y las casas de vecindad, está perfectamente detallada en el famoso plano de Sevilla levantado por Francisco Coelho y grabado por Joseph Amat que mandó realizar el Asistente Olavide en 1771 (Fig. 1). En ejecu-

ción de las órdenes de José Bonaparte, el intendente honorario del ejército y subprefecto de la provincia, Antonio Cabrera, establece, el 18 de mayo, el plazo de un mes para el desalojo de los inmuebles que iban a ser demolidos y veinte días naturales para el traslado forzoso de las monjas de la Encarnación al hoy extinguido convento de los religiosos terceros⁴.

Tanto la demolición de los edificios expropiados, que fue ejecutada siguiendo el plan previsto por el arquitecto municipal Cayetano Vélez⁵, como la construcción de la futura plaza, contaron con el beneplácito de la Corporación municipal. Es cierto que la medida iba a proporcionar al ejército invasor un lugar idóneo donde reunir sus tropas⁶, muy necesario, desde luego, dada la estructura cerrada de la ciudad, pero no cabe duda de que la finalidad última de la intervención era la de levantar una plaza unitaria y monumental, como demuestra la inclusión en el proyecto que Vélez presentó al Ayuntamiento de sendos alzados de fachadas elevadas sobre soportales⁷. Una vez obtenida del Monarca la aprobación del plan constructivo, que fue comunicada al Consistorio por el marqués de Almenara, Ministro del Interior, en agosto de ese mismo año⁸, el procurador mayor y el regidor más antiguo, como era preceptivo⁹, fueron comisionados para supervisar la evolución de las obras. Dos años más tarde, cuando los franceses abandonan Sevilla, únicamente se había llevado a cabo la fase previa de derribo, quedando el solar de la Encarnación irregular y anegado de escombros. Será el propio Cayetano Vélez, en octubre de 1812, en calidad de arquitecto municipal, el encargado de comunicar oficialmente el lamentable estado de abandono en que se encontraba el terreno donde se pensaba levantar la plaza. El Jefe Superior Político toma cartas en el asunto y ordena a los contratistas que habían corrido con el derribo que desalojen la finca, entreguen los materiales aprovechables y se hagan cargo de la nivelación del solar¹⁰. Aunque Vélez agiliza los trámites y establece como escombrera una extensa área que ocupaba desde la puerta de la Barqueta al barrio de los Humeros¹¹, la operación se demoró varios meses, por la escasez de toda clase de bestias y carruajes y porque los asentistas habían contratado para las obras de extracción a un sujeto llamado Fernando Torres que no había cumplido con diligencia su cometido¹².

A mediados de julio de 1813 se cuestiona por primera vez el proyecto de la monumental plaza porticada. Guillermo Atanasio Jaramillo, teniente de caballería y empleado en la Dirección General de Loterías, considera la obra “*tal vez demasiado ambiciosa para los escasos fondos de la Ciudad*”¹³, presentando al Ayuntamiento un plan alternativo y de fácil ejecución que incorporaba, además, un dibujo explicativo ya estudiado en su momento por José Manuel Suárez Garmendia¹⁴. La propuesta de Jaramillo consistía en levantar un mercado de abastos en medio de la plaza, siguiendo el modelo de los

establecimientos comerciales de Madrid y Granada, que disponían en espacios públicos y en forma cuadrangular cajones numerados de tamaño medio y una serie de tarimas uniformes y regulares. En el mercado proyectado, a fin de aliviar un poco los calores del verano, se podrían colocar una fuente y varias líneas de naranjos y limoneros. La sencillez estructural del plan permitiría añadir más adelante, cuando las finanzas lo permitiesen, los soportales y sus respectivas fachadas. Una última ventaja sería que no gravaría ni a los vecinos ni al Consistorio, pues la obra correría por cuenta de los vendedores, que tendrían que fabricar cajones o tarimas según su abasto. Los fondos, adelantados por los comerciantes a un interés del tres por ciento anual, una vez inaugurado el establecimiento, se irían descontando mensualmente de las cuotas municipales que los vendedores estaban obligados a pagar. En unos años, por tanto, la deuda del Ayuntamiento estaría saldada, quedando la Ciudad como propietaria del mercado¹⁵. En ese momento de su historia, Sevilla todavía conservaba la mayor parte de su configuración medieval de calles angostas y sinuosas que fomentaban la dispersión de pequeños puestos comerciales por las plazas de la Alfalfa, del Pan y del Salvador y por sus callejuelas y plazuelas contiguas¹⁶. Pero además de no contar con un sistema centralizado de abastos¹⁷, y de sufrir la especulación fraudulenta de los entradores de comestibles y sobre todo de los regatones¹⁸ —uno de los males endémicos del comercio de la ciudad¹⁹—, que provocaba el encarecimiento de los productos de primera necesidad²⁰, su contexto socioeconómico acusaba el déficit crónico de la hacienda municipal y un fuerte estancamiento industrial²¹. No es de extrañar, por tanto, que el plan de Guillermo Atanasio Jaramillo, a pesar de que la Encarnación carecía de tradición comercial, fuera bien acogido y que los munícipes sevillanos resuelvan el 5 agosto de 1813 que el arquitecto titular diese forma técnica al proyecto²². Hasta el 14 de diciembre de 1814 no se ve en cabildo el nuevo plan pergeñado por Cayetano Vélez para la ahora plaza y mercado de la Encarnación²³. De este primer intento constructivo apenas tenemos documentación, pero se sabe que fue enviado a Madrid²⁴. El Ayuntamiento, con todo, no cejó en su empeño de levantar en la Encarnación una plaza monumental con un moderno mercado de víveres en su centro, y así, en 1818, vuelve a presentar el proyecto. Por fortuna, de esta segunda solicitud se conserva en el Archivo Histórico Nacional un extenso legajo²⁵ y tres planos (Fig. 2, 3, 4), inéditos, a los que me referiré más adelante. A partir de las noticias proporcionadas por el expediente se puede establecer la cronología de los hechos: el segundo proyecto de Cayetano Vélez llega el 20 de noviembre de 1817 a manos de Manuel de Masa, procurador mayor del Consistorio sevillano, quien alaba “*la forma que se propone en el plano y su memoria, pues puede establecerse*

todo el mercado con amplitud, aseo, hermosura, policía, régimen y gobierno"²⁶. A juicio del procurador mayor, cabían tres posibilidades de intervención: que el establecimiento, adaptándose al plan trazado por Vélez, fuera ejecutado por los propietarios privados del terreno; que la obra se sacase a subasta y que el contratista adjudicatario, a fin de resarcirse de su inversión, la explotase varios años, y una vez compensado el asentista e indemnizados los dueños de las fincas, pasase ésta a dominio de la Ciudad; o que una vez concluido el arrendamiento por parte del contratista quedase el mercado, salvo las carnicerías y pescaderías públicas, en poder de los titulares el terreno²⁷. En vista del informe de Masa, y teniendo en cuenta que la rehabilitación de la Canicería Mayor sería muy cara, pues el edificio estaba prácticamente arruinado, resuelve el Ayuntamiento, en la sesión del día 24, levantar la plaza de abastos bajo contrata pública e ir indemnizando a los dueños de las fincas en función de los fondos disponibles y de las varas superficiales estipuladas en sus respectivos títulos de propiedad²⁸. Como la intervención tenía que ser autorizada por el Consejo de Castilla²⁹, "*se quitó copia exacta y bien iluminada del plano trabajado por el arquitecto don Cayetano Vélez*", tarea de la que se encargó el maestro de obras municipal José Echamorro, pues el técnico titular se encontraba de viaje en Madrid³⁰.

La valiosa planimetría que tuve la fortuna de hallar en el Archivo Histórico Nacional³¹ (Fig. 2) está firmada por Echamorro, es cierto, pero corresponde a mi entender al mencionado proyecto que había ideado Vélez algunos meses antes. Lleva fecha de marzo de 1818 porque, tal como explican las anotaciones que figuran en el plano, "*es copia fiel del que está en el expediente*"; es decir, del croquis anteriormente delineado por el arquitecto jerezano³². La relevancia del documento estriba en que plasma gráficamente el nuevo orden que el Ayuntamiento ambicionaba para las transacciones comerciales de la ciudad. Frente a la dispersión irracional de los abastos y la caótica red de distribución, ahora se buscaba facilitar el consumo masivo de la población en un punto concreto de Sevilla, que coincidía, además, con el centro geométrico de la ciudad. El documento gráfico incluye la planta del mercado, el alzado de su fachada occidental, una vista en sección de la organización interna de los pabellones, el croquis de la armadura que iba a coronar los edificios angulares y la alineación urbana del perímetro de la plaza. Cuatro pabellones longitudinales, organizados en torno a una fuente, tal como testimonia la distribución en planta proyectada por Cayetano Vélez, configuran el mercado de abastos. Cada una de las naves presenta una galería exterior de soportales (letra A) que define el contorno de la estructura; un edificio angular de dos alturas denominado en el plano "*lonjas con habitaciones*" (nº 8); y una serie de puestos de venta paralelamente comparti-

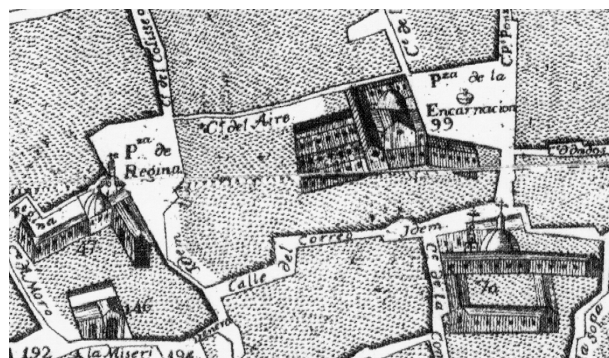


Fig.1. Francisco Coelho. Plano topográfico de Sevilla. 1771. Sevilla. Ayuntamiento.

mentados y en directa comunicación con el inmediato pasillo de acceso (nº 15 B), donde se emplazaban también dos depósitos de agua (nº 16). En el pabellón nororiental se disponían las panaderías de Sevilla (nº 1) y Triana (nº 2), puestos de recova (nº 6), bacalao (nº 7) y "*para carnes saladas y de fuera*" (nº 14), y una de las dos estancias que acogían las letrinas del establecimiento (nº 12). En la nave noroccidental se vendía asimismo bacalao, recova y carnes saladas, pero sus especialidades comerciales eran las hortalizas (nº 5) y el pescado (nº 4). Justo enfrente de esta estructura se localizaba el pabellón suroccidental, con sus respectivos puestos de frutas (nº 9) y hortalizas, las otras letrinas y el cuerpo de guardia (nº 13). La nave suroriental, que acogía el "*juzgado real*" (nº 10), se reserva para la venta de frutas y productos cárnicos (nº 3). La solución constructiva proyectada por Vélez, que conjugaba monumentalidad espacial y economía edilicia, queda patente en el alzado que describe gráficamente los dos pabellones correspondientes al frente oeste del mercado. Utilitarios, combinan un gran cuerpo horizontal, pensado para albergar a los vendedores, con sendos edificios de dos alturas, localizados en los ángulos, dedicados a instalaciones y servicios. El corte en sección muestra el tipo de articulación interna de los pabellones. A cielo abierto y justo en el eje medio del edificio angular, se distingue el pasillo de acceso a los puestos comerciales. También se aprecia el tejado a un agua que recubre ambos cuerpos laterales y los diferentes sistemas de cubrición de cada sector: abovedado, en las estancias que iban a albergar a los vendedores, y plano, en la galería perimetral. Otro dato de interés que proporciona el diseño son las líneas de regularización urbana que establecería la nueva y monumental plaza. Aunque la calle de Regina no se modificaba, el resto del tejido preestablecido en el lado norte se vería afectado por las obras. En el frente este, desde la embocadura de la calle de Pedro Ponce de León hasta más allá de la del Coliseo, tendrían que ser demolidos varios edificios. Para levantar el lado sur de la proyectada Encarnación

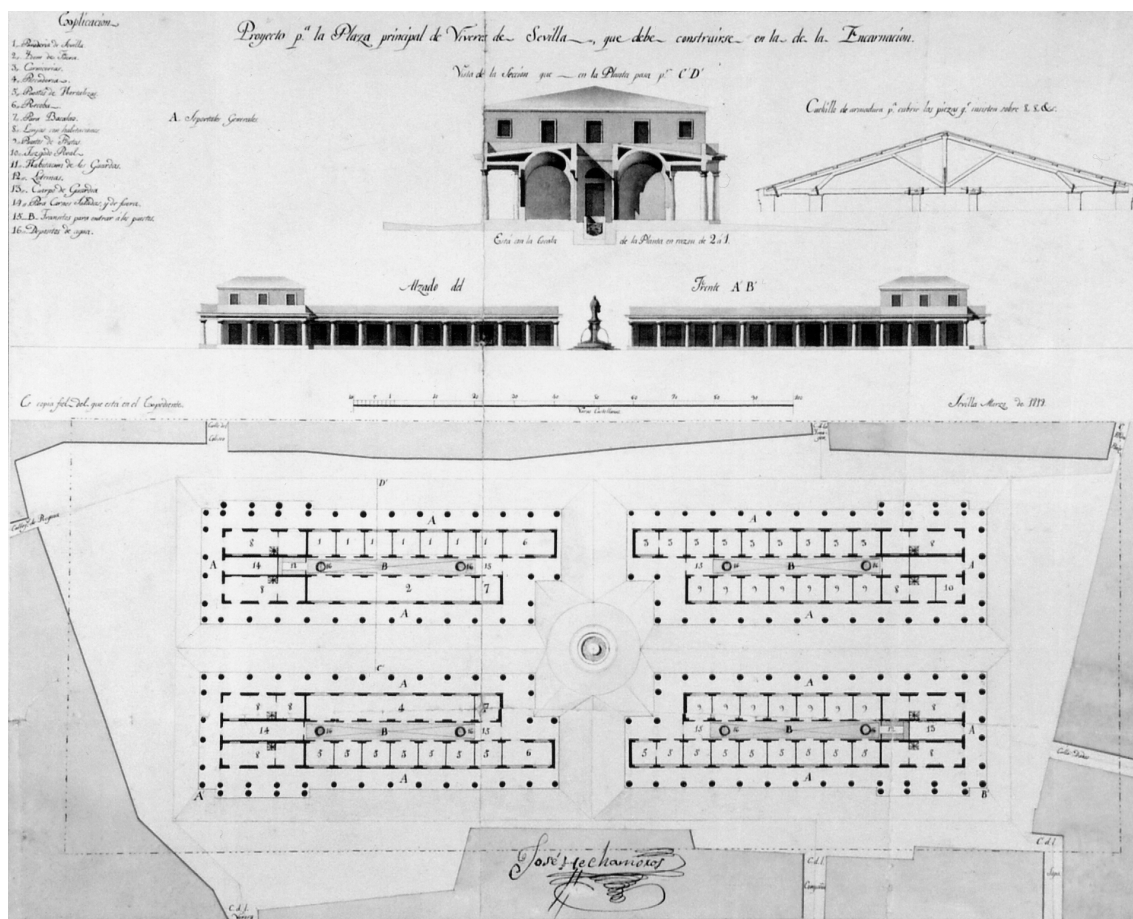


Fig.2. José Echamorro. Proyecto para la plaza principal de víveres de la Encarnación. 1818. Madrid. AHN.

era preciso alinear las casas situadas entre las calles Pedro Ponce, Dados y de la Sopa que daban a la plaza, operación que habría que repetir en el frente oeste, afectando en este caso a las comprendidas entre las calles de la Sopa, Compañía³³ y Venera.

Ahora bien, el proyecto de Cayetano Vélez, en cuanto a dimensiones técnicas, fue cuestionado por José Echamorro³⁴, quien informó al Ayuntamiento, en un escrito fechado el 7 de marzo, sobre la necesidad de delinear un nuevo plano con la configuración urbana por separado y la conveniencia de solicitar a la Real Academia de San Fernando los planos y alzados para el ornato de los cuatro frentes de la plaza. En mayo, sin embargo, resuelve la Ciudad que Cayetano Vélez, ya vuelto a Sevilla, se encargue de la rectificación de las medidas erradas y del diseño de nuevos alzados para las fachadas³⁵. La orden municipal dio lugar a otras dos importantes planimetrías del arquitecto jerezano, datadas ambas en 22 de agosto de 1818, que también he tenido la suerte de encontrar en el Archivo Histórico Nacional. Uno de los documentos gráficos³⁶ (Fig. 3) detalla rigurosamente el perímetro de los edificios demolidos por los

franceses (letras A, B, C, D, E, F, G y H), así como la superficie total que ocupaban. Excluyendo la primitiva plaza de la Encarnación y la de Regina, que eran de dominio público, comprendía su área casi 17.000 varas cuadradas³⁷. El sentido último de este croquis, qué duda cabe, no es otro que establecer las dimensiones de las fincas de los propietarios del terreno para fijar proporcionalmente la cuantía de sus indemnizaciones. El otro dibujo de Vélez³⁸ (Fig. 4), que corresponde a su propuesta unitaria de alzado para los cuatro frentes de la plaza, se mueve dentro del neoclasicismo fernandino. Más que residencial y doméstico, el edificio tiene un marcado carácter representativo y monumental que recuerda el clasicismo de palacios renacentistas romanos como el de la Cancillería o el del cardenal Corneto, después Torlonia. Su fuerte sentido horizontal, la sobriedad decorativa y la concepción de la planta baja como un rudo apoyo a modo de zócalo son los rasgos más significativos del proyecto.

Las planimetrías y memorias explicativas son enviadas el 26 de septiembre al Consejo de Castilla, haciendo hincapié el Ayuntamiento en el estado ruinoso e indecen-

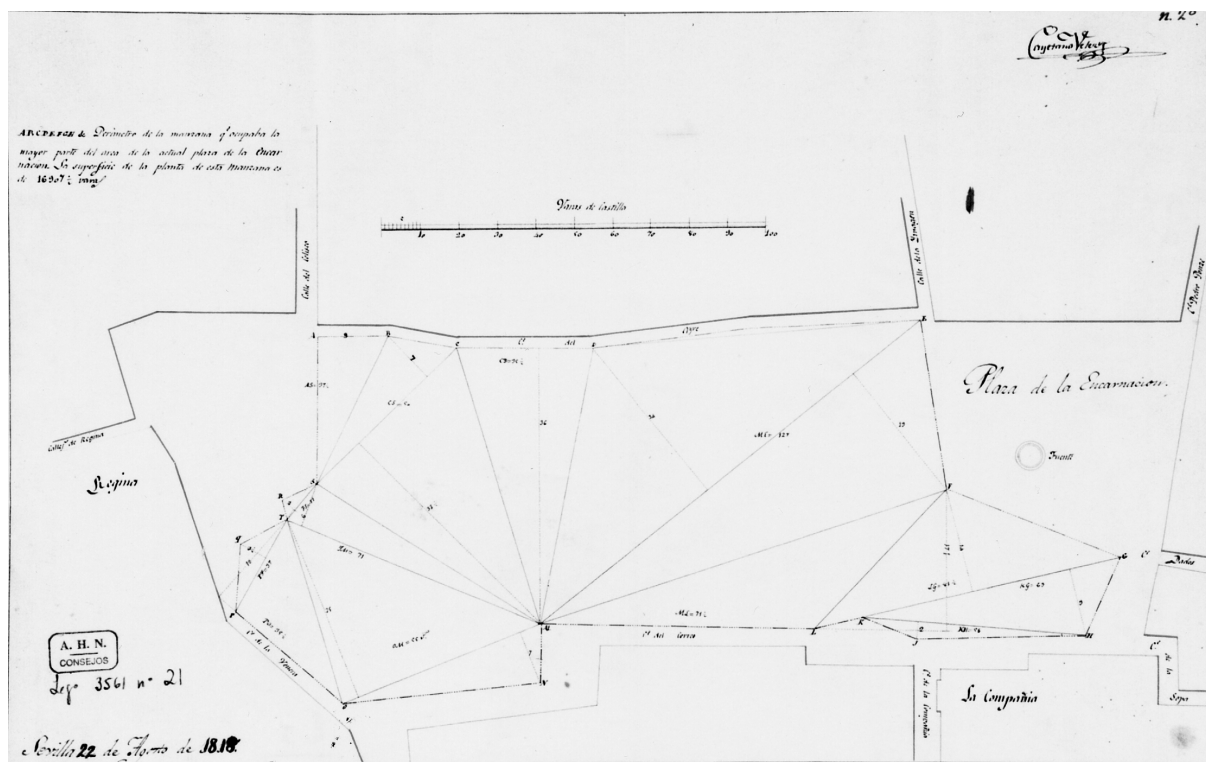


Fig.3. Cayetano Vélaz. Perímetro del terreno correspondiente a la actual plaza. 1818. Madrid. AHN.

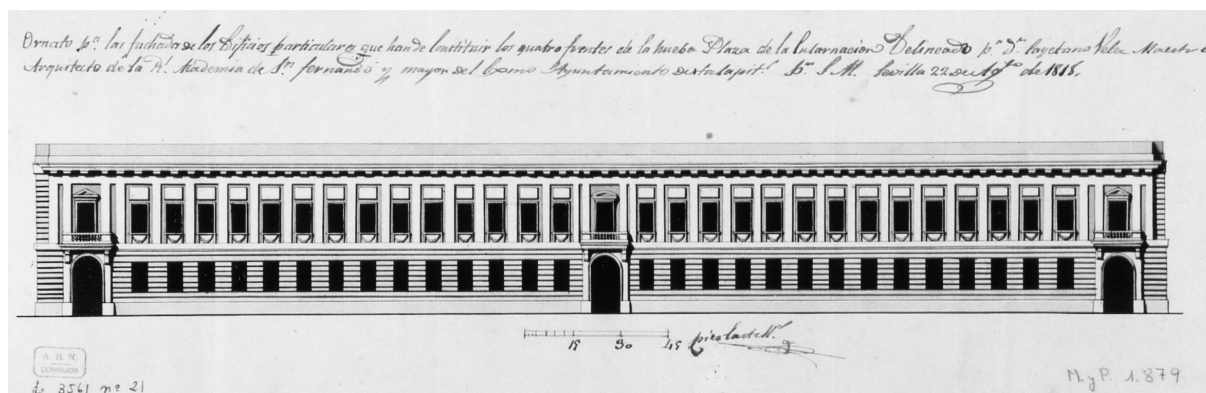


Fig.4. Cayetano Vélaz. Alzado de las fachadas previstas para la Encarnación. 1818. Madrid. AHN.

te de la carnicería y pescadería de la ciudad y en el interés público de la obra³⁹. Vista la propuesta, el Alto Tribunal ordena a la Audiencia de Sevilla que emita un expediente informativo al respecto. El fiscal de la Audiencia se mostró muy crítico con el proyecto, pues según recoge su exposición de 6 de marzo de 1819, era preciso, antes de aprobarlo, verificar el presupuesto de 881.800 reales, muy escaso para la enorme complejidad de la obra, bien por errores de cálculo o por el interés particular de los arquitectos. Pero también se debía valorar en su opinión la cuando menos arbitraria tasación en

más de 300.000 reales de los edificios municipales destinados a carnicerías, pescaderías y a la venta de pan y otros comestibles; y calcular de nuevo los supuestos 544 reales de réditos diarios —en un año sumarían 198.560— que produciría el arrendamiento del mercado, cifra a todas luces desproporcionada. Otras cuestiones no menos importantes que tampoco recogía la memoria económica del proyecto eran la indemnización de los propietarios privados del terreno y el estado financiero del Ayuntamiento⁴⁰. El tribunal hispalense, con todo, informa favorablemente a Madrid, argumentando que la

plaza-mercado era una empresa útil y necesaria para la ciudad⁴¹. El 18 de junio, ante las dudas expresadas por el fiscal de la Audiencia, el Consejo de Castilla ordena al Asistente de Sevilla José Antonio Blanco que tramite un nuevo expediente informativo. En cumplimiento del decreto del Alto Tribunal, el Asistente nombra, para que lleven a cabo el peritaje de los edificios de la carnicería y pescadería municipal y de los palenques localizados en la plaza del Pan y en las embocaduras de las calles de Siete Revueltas y Confitería, al ahora técnico principal de la Ciudad, José Echamorro⁴², y a Manuel Cintora, arquitecto de la Audiencia y los Reales Alcáceres. Una vez reconocidos los inmuebles⁴³, el conjunto edilicio fue tasado en 275.186 reales⁴⁴. Representados por varios procuradores, los dueños del terreno donde se pensaba levantar la plaza y el mercado aprovecharon la audiencia concedida por el Asistente Blanco el 14 de julio para criticar abiertamente al Ayuntamiento: los regidores, a su entender, tenían planeado el derribo mucho antes de la entrada de los franceses en Sevilla; es más, habían sido españoles, y no extranjeros, los que subastaron los materiales procedentes del derribo y se beneficiaron con su venta. También censuraron otras actitudes del Consistorio, como retrasar maliciosamente la indemnización que aprobó en su momento Fernando VII⁴⁵; mantener una constante opacidad informativa sobre la intervención y sus responsables directos; y pretender aumentar sus ingresos de Propios a costa de terreno ajeno y con la excusa, además, de buscar un supuesto bien público. Pese a todo, tanto las monjas de la Encarnación, acogidas en ese momento en el convento de religiosos terceros, como el resto de los perjudicados estaban dispuestos a aceptar el proyecto porque lo consideraban beneficioso para Sevilla. Pero eso sí, no renunciaban a la posibilidad de vender o permutar las fincas según su interés ni a la de ajustarse al diseño aprobado por el Ayuntamiento y construir por su cuenta el establecimiento comercial. Las monjas querían retener la titularidad del agua que detentaban en la plaza, y los demás implicados, por su parte, pretendían una compensación a cuenta de los ingresos obtenidos con la venta de los puestos municipales de abastos que se pensaban derribar⁴⁶. El 11 de agosto, una vez cumplidas las disposiciones del Supremo Consejo, el Asistente remite a Madrid el expediente completo⁴⁷. Casi dos meses antes, concretamente el 18 de junio, el Alto Tribunal había enviado la memoria explicativa y los planos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁸. La respuesta de los académicos llegó al Consejo de Castilla el 20 de julio: visto el proyecto en la junta ordinaria del día 11, habían decidido no aprobar los planos por carecer la edificación “*de comodidad, hermosura y decoración*”. Es más, una obra de primer orden como esa, “*que iba a dar honor y fama a la ciudad*”, requería “*que el Ayuntamiento de Sevilla se valga de per-*

sona que por sus conocimientos artísticos forme nuevo proyecto propio que reciba el decoro, policía y buen aspecto que merece un pensamiento de su clase”⁴⁹.

La entrada del gobierno constitucional en España en mayo de 1820 supuso la no resolución del proyecto por parte del Alto Tribunal⁵⁰ y la construcción de un mercado provisional de madera. En otoño del año anterior, se había declarado una epidemia de fiebre amarilla en Cádiz y otros pueblos andaluces. Para proteger la salud de la población de Sevilla, pues surgieron alarmantes casos de calenturas contagiosas en el barrio de Santa Cruz, la Junta Suprema de Sanidad ordena el 18 de noviembre trasladar los hortelanos de la plaza de la Alfalfa a la de la Encarnación⁵¹. Once días más tarde, valorando las estrecheces de las calles, la mala ubicación de los puestos de abastos y el serio riesgo de epidemia que podía provocar la insana aglomeración de consumidores, resuelve agrupar, bajo multa de 40 ducados, a todos los vendedores salvo los dedicados al comercio de carnes y pescados en el gran solar vacío de la Encarnación⁵². Aunque la medida, desde luego, fue tomada por razones de higiene pública, no cabe duda de que los planes municipales se vieron favorecidos. En este sentido, y ante la inestable situación política que atravesaba España y que iba a suponer, cuando menos, el retraso del plan proyectado, no es de extrañar la oportuna propuesta de fabricar un mercado de madera que Luis Pizarro y José Joaquín de Aroca, alcaide de la carnicería mayor, presentan el 9 de marzo de 1820⁵³.

A partir de los datos exhumados en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla, se puede establecer que el 3 de junio de 1820, con la publicación de edictos, se iniciaron los trámites administrativos para la construcción del primer mercado de víveres de la Encarnación. Se trataba en realidad de un establecimiento provisional⁵⁴, fabricado de madera, con mesas bajo toldos y cajones portátiles de planta cuadrangular y batiente a media altura para facilitar el despacho de la mercancía⁵⁵. Como en esa época no existía el moderno derecho de expropiación, el Ayuntamiento tuvo que hacer frente a varios pleitos interpuestos por los propietarios de las fincas que culminaron el 20 de noviembre de 1821 con una resolución de la Diputación Provincial que limitaba el derecho de arriendo de la Ciudad exclusivamente a los puestos situados en terreno público, es decir, el que antes de la demolición ocupaban las viejas plazas de la Encarnación y Regina, espacio urbano constatable en el plano que Olavide mandó levantar en 1771 (Fig. 1), pues los demás puestos comerciales se habían edificado en propiedad particular y estaban sujetos, por tanto, a los derechos de sus titulares⁵⁶. Un nuevo fallo de 5 septiembre de 1822 a favor de las monjas agustinas, condenó al Ayuntamiento, a raíz de la erección del juzgado del mercado en una parte de la finca que ocupaba el derruido convento de la

Encarnación, a pagar una compensación diaria de tres reales y medio⁵⁷. Otro importante foco de desavenencias, esta vez con los vendedores sevillanos, fue el traslado forzoso a la plaza de la Encarnación de todos los puestos comerciales⁵⁸. La medida, muy impopular por la arraigada costumbre de realizar transacciones en las mencionadas plazas y calles del centro de la ciudad, dio lugar a la interposición de numerosas denuncias ante el Juez Político de Sevilla a lo largo de la primavera y verano de 1820: se acusaba al Consistorio de buscar la ruina de los comerciantes; de que su proyecto de mercado centralizado no tenía en cuenta el desmedido tamaño de la plaza y su escasa protección contra climatologías adversas, tanto estivales como invernales; y de que los cajones de madera eran inadecuados para contener alimentos ya que favorecían la putrefacción de mantecas, carnes y pescados⁵⁹.

Aunque el mencionado plano de Cayetano Vélez (Fig. 2), hasta cierto punto, podría haber dado las pautas generales del establecimiento, pienso que detrás del diseño del mercado de madera de la Encarnación está en realidad José Echamorro. Varios son los motivos que podrían explicar la atribución: tras la suspensión del arquitecto jerezano en junio de 1819, el técnico principal del Ayuntamiento era Echamorro, por lo que parece lógico que fuese él, y no su antecesor en el cargo, el responsable directo del plan de intervención; el edificio dibujado por Vélez, por otra parte, presenta notables diferencias con la estructura finalmente construida, pues en vez de ocho, sólo incluye cuatro pabellones; también la documentación manifiesta que el “*plan general*” y una serie de “*diseños parciales*” salieron de las manos de José Echamorro, confirmando cuando menos la intervención destacada del maestro⁶⁰. En todo caso, se puede precisar que a finales de julio o tal vez en agosto de 1820 se iniciaron las obras del mercado por su flanco este, donde se concentraron inicialmente los puestos de hortalizas⁶¹. Esta mala distribución de los comestibles, que agrupaba atropelladamente las casillas de verduras en el lado oriental, retrasó durante un tiempo la evolución estructural del complejo edilicio. Y es que los vendedores, con buen criterio, no querían invertir capital en levantar casetas en el extremo occidental del mercado porque sus ingresos regulares dependían sobre todo de la venta de productos de primera necesidad y sólo la equitativa ubicación de los puestos garantizaría la libre competencia. La redistribución de las casillas de hortaliza entre ambos parajes fue aceptada por los regidores sevillanos, por ser justa, supongo, y porque tampoco tenían otra alternativa si querían conseguir la regularidad del establecimiento comercial. Una vez comprometido el Ayuntamiento, los vendedores no tuvieron reparo alguno en culminar el sector oeste del complejo⁶². En el verano, tras recibir los ediles un oficio del gobernador militar, se dota el mercado con un pequeño cuerpo de guardia a mando de un ofi-

cial⁶³, pues al fin y al cabo la plaza de abastos, como lugar muy concurrido y bullicioso, era un importante foco de atracción para comerciantes ambulantes, mendigos y gentes de dudosa reputación⁶⁴. Durante los meses de estío también se cerró el nombramiento del alcaide interino del establecimiento, recayendo el oficio en José Joaquín de Aroca⁶⁵, quien ya había desempeñado funciones similares en la carnicería mayor y era además, como se explicó, una de las personas que había propuesto a la Ciudad la fabricación del mercado de madera. Mantener el orden y la correcta distribución de los puestos, velar por la limpieza de la plaza y por un adecuado acceso a ella, supervisar el comportamiento de los guardias y hacer cumplir las ordenanzas municipales eran sus obligaciones más importantes⁶⁶. El 7 de septiembre, bajo la dirección técnica de José Echamorro, se estaban levantando las casillas de los excusados de la plaza, imprescindibles tanto por su cometido higiénico como por su función cohesionadora y niveladora del perímetro exterior del conjunto edilicio. Situados en los ángulos del paralelogramo que conformaba el mercado, los cuatro edificios, de planta cuadrada, tenían en su exterior una puerta, dos claraboyas enrejadas y muros de ladrillo enlucido. Su doble compartimentación interior, también de ladrillo, separaba los inodoros de los “*vertederos de orines*”. La construcción de tres de los excusados ya estaba muy avanzada en ese momento, pues sólo faltaban por concluir sus cubiertas de madera, similares a las que techaban los puestos contiguos, y la tabicación y enlucido de sus dependencias interiores. El remate de esta obra, ajustado en 4.000 reales, lo tomó a su cargo Juan Orindo⁶⁷.

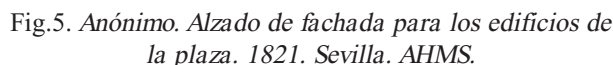
Como la plaza de la Encarnación no estaba pavimentada ni tampoco tenía vertientes ni declives que facilitasen el desalojo de las aguas⁶⁸, surge en ese mismo mes de septiembre un grave problema de desagüe que anegó los cajones de los abastos y gran parte del entorno urbano hasta la calle de la Imagen⁶⁹. A esta falta de canalización adecuada del agua de lluvia, hay que añadirle otros dos problemas hidráulicos estrechamente relacionados con aspectos urbanísticos, como la rápida evacuación de las aguas insalubres provenientes de la limpieza y el eficiente aprovisionamiento de agua para el aseo general y particular. El abastecimiento de agua estaba garantizado por la fuente que había sido construida en 1720 en medio de la primitiva plaza de la Encarnación y que en ese momento se trasladó al centro del mercado⁷⁰. Pero como el desalojo y la distribución del líquido elemento era insuficiente, se abrió una zanja en la misma plaza como solución inmediata⁷¹ y se sacaron a subasta, el 6 de octubre, bajo las condiciones que estableció Echamorro⁷², las obras de empedrado y las de canalización de agua en los tramos correspondientes a las calles del Aire, Imagen y Aranjuez⁷³. Aunque figuran como asentistas José Díaz,

Juan de Salas y Joaquín Escalera⁷⁴, los aspectos técnicos del proyecto corrieron a cargo del maestro mayor y de Tomás Escacena, pues será el propio José Echamorro, tal como consta en su informe de 27 de octubre, el encargado de nivelar la red de distribución exterior, que implicaba a varias calles del entorno urbano, y de supervisar la canalización interior del mercado, que además de garantizar el suministro a los usuarios, recogía los derrames de la fuente y los conducía, mediante una corta tubería subterránea, a la calle del Correo, donde se pensaba situar un pilón para ser utilizado como bebedero de ganado⁷⁵. Cayetano Vélez, molesto por haber sido apartado de su cargo de arquitecto titular, denuncia el 6 de noviembre a Echamorro y lo acusa de ser un simple “*facultativo albañil*” incompetente para diseñar obras públicas y de haber dilapidado fondos municipales al ejecutar erróneamente el sistema de desagüe de la plaza⁷⁶. A raíz de la acusación, los regidores sevillanos solicitan la opinión facultativa de los arquitectos Manuel Cintora y Alonso Moreno, quienes, el 9 de diciembre, dictaminan la buena ejecución de la canalización y alaban incluso la comodidad del empedrado⁷⁷.

Por motivos utilitarios, se resolvió fabricar el mercado provisional de madera; pero la idea de convertir a la Encarnación en la principal plaza-mercado de la ciudad no fue abandonada por los regidores hispalenses. Buena prueba de ello es la significativa valoración que a finales de abril de 1821 hacen los síndicos municipales de una serie de proyectos presentados al concurso del plan general de fachadas para la plaza. Aunque destacaron el diseño de José Echamorro, los síndicos rechazaron todos los proyectos que concursaron por carecer de monumentalidad y magnificencia y no incluir arcadas de tránsito. Tal como recogen en su informe, estaban a favor de adoptar un sistema de soportales similar al dispuesto en la plaza Mayor de Madrid, fórmula que en Sevilla, al ser el área más extensa, daría lugar, quizá, a la mejor plaza de España. Otras disposiciones complementarias que mejorarían el resultado final de la obra serían la elevación de los cuatro frentes de la plaza hasta una altura de tres pisos⁷⁸, la homogénea distribución de balcones y ventanas, y el ensanche hasta un mínimo de cinco varas del sector correspondiente a las arcadas. Tomar buena nota de la falta de proporción existente entre el mercado provisional que se había levantado y el contorno exterior de la plaza a fin de mejorar la relación en el futuro proyecto de mercado permanente, también fue sugerido por los síndicos municipales⁷⁹. El 4 de agosto, cuando la Comisión Municipal de Aspecto Público se reúne para estudiar el plan de fachadas en los términos expresados por los síndicos, considera su propuesta muy compleja. Dos días más tarde, sin embargo, es aprobado un croquis de Echamorro⁸⁰ como modelo de referencia para todos los edificios que en adelante iban a circunvalar la

Encarnación, tal vez similar al que todavía se conserva en el fondo municipal (Fig. 5). De carácter homogéneo, el alzado⁸¹ presenta dos plantas, balcón principal centrado y simétrica distribución de ejes verticales. Su amplio soportal columnario, de llevarse a cabo la obra en su totalidad, permitiría un cómodo recorrido bajo los cuatro frentes de la plaza. Aunque el programa de intervención se cumplió en algunos edificios, como pudo constatar en su momento Félix González de León⁸², jamás fue completada la uniformidad de las fachadas. Es más, la Encarnación, en el plano delineado por José Herrera y Dávila en 1848 (Fig. 6) con el mercado permanente ya instalado, sigue mostrando prácticamente el mismo tejido urbano que reproduce la planimetría que mandó levantar Olavide en 1771 (Fig. 1).

Otro interesante croquis inédito que custodia el Archivo Histórico Municipal de Sevilla, fechado en 22 de mayo de 1821, documenta gráficamente el plan de construcción de sótanos ideado por Tomás Escacena Anaya (Fig. 7). Muy valorado por la Comisión de Policía Urbana, que destacó la utilidad, buena ventilación y amplitud de los espacios subterráneos, el proyecto de Escacena trataba de regular las excavaciones que algunos vendedores, sin autorización, estaban practicando debajo de sus respectivos cajones con la intención de abrir sótanos donde almacenar los productos más perecederos a fin de que se conservasen mejor. Tras ser aprobado en la sesión municipal del 8 de junio, se da orden al alcaide de la plaza para que impida la construcción de cualquier subterráneo que no se ajuste al plano delineado⁸³. En julio vuelve Tomás Escacena a intervenir en asuntos relacionados con el mercado central de abastos, dando las pautas de ejecución para el empedrado exterior de la plaza⁸⁴. Los trabajos, que habían llegado a su ecuador en abril⁸⁵, se encontraban en ese momento paralizados por las diferencias que surgieron entre los contratistas y el Ayuntamiento respecto al tipo de desagüe que debía llevar el pavimento⁸⁶. La nueva intervención, que dejaba el firme preparado para colocar soportales⁸⁷, quedó licitada a favor de José Roldán y Juan de Salas en la cantidad de 47.600 reales⁸⁸. El empedrado, aparte de mejorar el tránsito por y hacia el mercado, también facilitó la limpieza diaria de la plaza y la instalación de un moderno servicio de alumbrado⁸⁹. El 5 de junio de 1822 se inicia la construcción del juzgado⁹⁰, concluyéndose la obra en pocos meses⁹¹. Con objeto de garantizar la salubridad de los avituallamientos, impedir las frecuentes estafas a la población derivadas de la introducción fraudulenta de comestibles y asegurar el cobro de los derechos municipales, el 27 de septiembre resuelven los regidores condenar las puertas y ventanas exteriores de los cajones perimetrales del mercado⁹². La colocación de puertas de hierro en los accesos⁹³ y una serie de medidas complementarias como la obligación de presentar las respectivas



Aunque el análisis exhaustivo de los bandos municipales relacionados con el mercado central de la Encarnación supera las intenciones de este trabajo, que pretende escudriñar la historia de su arquitectura, tanto la construida como la proyectada, me parece pertinente apuntar, cuando menos en líneas generales, las referencias más significativas de la normativa de estos primeros

Anu. Dep. Hist. Teor. Arte, vol. 21, 2009, pp. 205-222. ISSN: 1130-5517

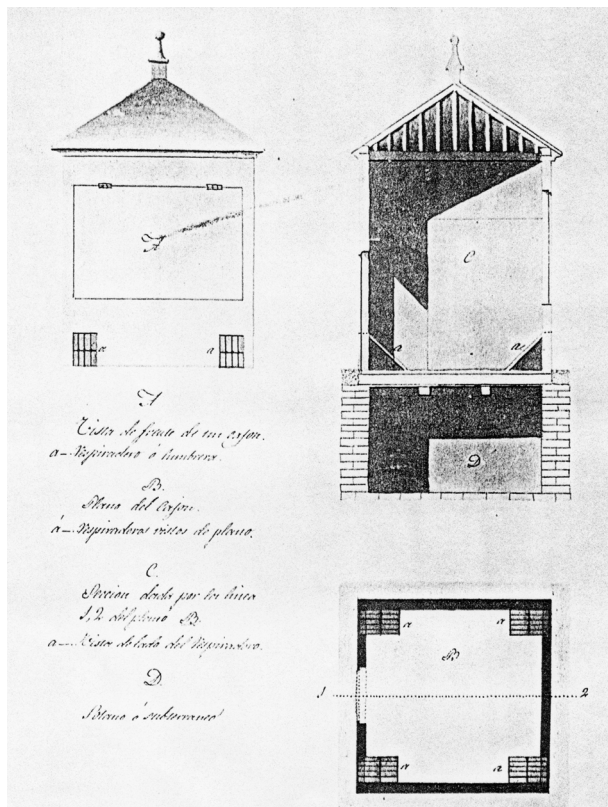


Fig. 7. Tomás Escacena. Plano de los sótanos del mercado. 1821. Sevilla. AHMS.

reglamento general que el 20 de julio de 1825, de acuerdo con el Ayuntamiento, publicó el recién llegado nuevo Asistente José Manuel Arjona: en materia de abastos, sancionaba con multas y pérdida de oficios, en caso de reincidencia, las alteraciones de pesada y la mala calidad de los productos; regulaba la entrada y venta de comestibles; y prohibía especular con alimentos de primera necesidad como el pan, la carne o el pescado¹⁰⁷. Como ejemplo de la repercusión social que tenía cualquier suceso ocurrido en el mercado central de abastos de Sevilla se puede mencionar la polémica generada en abril de 1821, a raíz de la concentración de los puestos de verdura en el flanco oriental del establecimiento, que fue publicada con todo detalle en el número 58 del *Defensor de la Patria*, un periódico de la ciudad¹⁰⁸.

El Asistente José Manuel Arjona, en calidad de promotor, Pedro de Alcántara, príncipe de Anglona, como dueño de la mayor parte del terreno y perceptor de la renta de sombras y banastas¹⁰⁹, y el arquitecto académico Melchor Cano, por ser el autor del proyecto, fueron los artífices de la construcción del mercado permanente¹¹⁰. Aunque monumental en su concepción y dimensiones, las viejas fotografías que se conservan del edificio (Fig. 8), que pervivió hasta mediados del siglo XX, manifiestan un lenguaje formal racionalista-utilitario que



Fig. 8. Archivo Sánchez del Pando. La Encarnación en la década de 1920. Sevilla. Fototeca Municipal.

relegaba la ornamentación a partes muy concretas de la estructura, como las pilastras de sus portadas, la línea de cornisamento, sus ciento veinte ventanales o la prolongada azotea de doble antepecho. Su historia constructiva dio comienzo, posiblemente, con un acuerdo entre Arjona y Alcántara, pues el Asistente, por el bien de la ciudad, quería consolidar el establecimiento comercial en la plaza de la Encarnación, y el de Anglona y los demás propietarios, estaban muy interesados en seguir cobrando las sustanciosas rentas que percibían en concepto de derechos de alquiler¹¹¹. De hecho, José Manuel Arjona, el 11 de junio de 1831, envía un oficio al Ayuntamiento, que fue leído en la sesión del día 15, con una propuesta del príncipe al respecto¹¹², y una semana más tarde informa a los capitulares municipales de la aprobación, por varios dueños de las fincas, de los planos del proyecto¹¹³. La respuesta de los ediles sevillanos no se hizo esperar: el procurador mayor, a mediados de julio, da su visto bueno a la memoria explicativa, pues en ella confluían factores tan importantes como el decoro y adorno público, la utilidad para vendedores y consumidores, el incremento de los Propios municipales o la justa remuneración de los titulares del terreno¹¹⁴. El 16 de septiembre nombra la Ciudad una comisión para que estudie el plan de intervención¹¹⁵, que informa favorablemente en marzo de 1832. En esa fecha se acuerda por unanimidad “que el arquitecto mayor, a la mayor brevedad, forme un croquis de las cuatro líneas exteriores que para lo sucesivo deba tener la plaza, y al mismo tiempo el dibujo diseño de una casa con los alzados correspondientes y a cuyas líneas precisamente hayan de arreglarse los propietarios de las casas conforme vayan éstas inutilizándose y tengan que pedir medidas para labrarlas de nuevo y que tan pronto como lo entregue el arquitecto se envíe al Asistente la planta con la distribución de la plaza que rectificó dicho arquitecto y aprobó la comisión”¹¹⁶. De Melchor Cano, se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla varias planimetrías que documentan los mencionados proyectos de intervención general en la plaza-mercado. Es preciso destacar dos

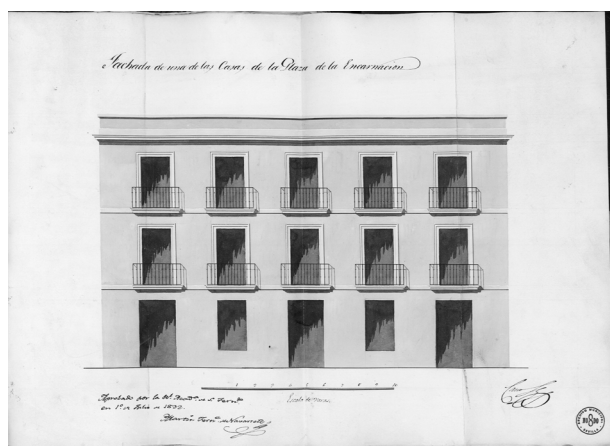


Fig.9. Melchor Cano. Alzado de fachada para la plaza de la Encarnación. 1832. Sevilla. AHMS.

importantes croquis que dio a conocer José Manuel Suárez Garmendia¹¹⁷: uno de ellos, que fue publicado en su momento, detalla gráficamente tanto el plan del mercado previsto como la alineación del perímetro de la plaza; el otro (Fig. 9), no publicado hasta ahora, corresponde al unitario alzado de la construcción residencial que iba a circunvalar la Encarnación¹¹⁸. Sobre el primer dibujo volveré más adelante, cuando me refiera al levantamiento efectuado en 1837 por el arquitecto Manuel Galiano (Fig. 13) y coteje lo ideado por Cano con lo realmente materializado. En cuanto a la vivienda que daba forma al organismo urbano (Fig. 9), proyecto aprobado por la Real Academia de San Fernando el 1º de julio de 1832, pienso que es concebida en clave doméstica. La desnuda racionalidad de su arquitectura, el ritmo sobrio de la fachada y la claridad distributiva de sus vanos hacen referencia a un nuevo criterio edilicio más funcional y, desde luego, mucho menos representativo y monumental que el proyectado por Cayetano Vélez en 1818 para los edificios residenciales de la plaza (Fig. 4). A pesar de que los diseños de Melchor Cano para la Encarnación se ven en la sesión municipal celebrada el 17 de agosto de 1832¹¹⁹, las obras del nuevo establecimiento no se debieron de iniciar hasta finales de enero de 1833¹²⁰. Como había ocurrido con el mercado provisional de madera, el nuevo complejo comercial fue levantado en su mayor parte por los propietarios privados del terreno¹²¹, pues el Ayuntamiento sólo detentaba la titularidad de los puestos edificadas en el espacio urbano correspondiente a las primitivas plazas de la Encarnación y Regina. En marzo se estaba quitando el empedrado de la vieja plaza de abastos a fin de rectificar el circuito interior del nuevo mercado¹²². Al cabo de un año, en agosto de 1834, cuando la construcción de la estructura estaba en su ecuador, una cuadrilla de operarios contratada por el Concejo emprendió las labores de pavimentado. Se pretendía embaldosar

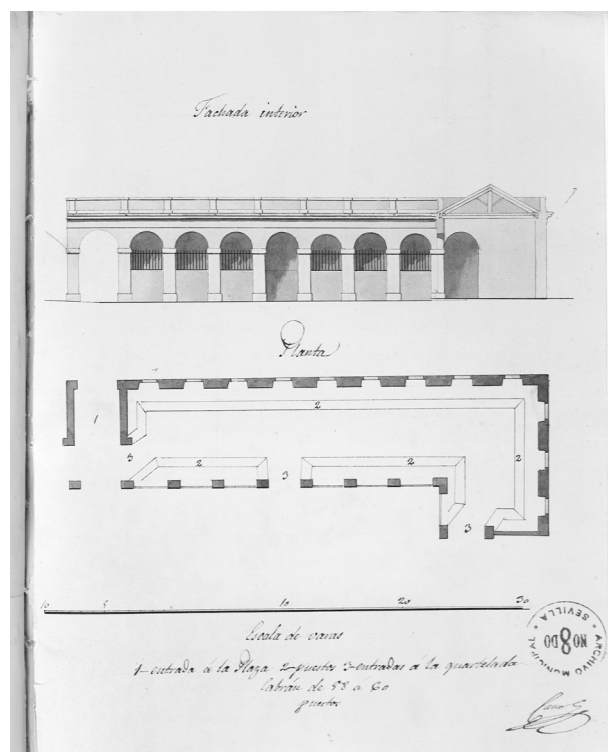


Fig.10. Melchor Cano. Croquis para la cuartelada del pan. 1836. Sevilla. AHMS.

el sector ya levantado de la plaza antes de que entrara el invierno, pero los trabajos, al poco de iniciados, fueron paralizados por los propietarios particulares: querían concluir sus cajones y cuarteladas antes de proceder a la colocación del pavimento, y eran favorables, además, a la utilización de piedras, más resistentes que las baldosas para soportar un tránsito diario de casi cuatrocientas caballerías¹²³. Cano aprueba la iniciativa e informa a la Ciudad de que según las medidas contenidas en las planimetrías sancionadas por la Academia le tocaba empedrar un área situada en terreno público que comprendía seis cajones y “el lugar excusado que da frente a Regina y hace esquina a la calle del Aire”¹²⁴. Como en el invierno de 1836 todavía estaba el pavimento por concluir, las fuertes lluvias formaron grandes lodazales en el sector norte del mercado, desde la fuente hasta la calle de Regina, transformándolo en un espacio prácticamente intransitable¹²⁵.

Melchor Cano traza el 12 de septiembre de 1836 la planta y el alzado de la cuartelada que iba a levantar el Ayuntamiento en terreno de su propiedad (Fig. 10), justo en el sector nororiental del establecimiento comercial¹²⁶. Como este proyecto del arquitecto alteraba la homogeneidad de la plaza de abastos prevista en el plan aprobado por la Real Academia de San Fernando, dio lugar a una serie de denuncias por parte de varios propietarios particulares. La construcción de la cuartelada, que se



Fig. 11. José Sáez López. Proyecto de marquesina. 1898. Sevilla. AHMS.

pensaba reservar para los panaderos de Sevilla, iba a suponer, qué duda cabe, una elevada rentabilidad para los Propios de la Ciudad¹²⁷ y la rápida amortización del préstamo obtenido de los fondos de los Acreedores Censualistas¹²⁸. Presupuestada por el propio Cano en 81.538 reales, la obra fue rematada hacia el mes de enero de 1837¹²⁹. Mucho más tarde, en julio de 1893, el arquitecto municipal de Sevilla, en ese momento José Sáez López, ampliará y modernizará la cuartelada con nuevos puestos para vendedores¹³⁰. Este mismo arquitecto, entre octubre de 1898 y febrero del siguiente año, a petición del Consistorio, dibujará varios croquis con sus respectivas memorias explicativas a fin de rehabilitar las estancias y dotarlas de un mejor sistema de ventilación e iluminación¹³¹. En el último tercio del siglo XIX, el prestigio del hierro y de la solución constructiva inspirada en el modelo francés de Víctor Baltard para las *Halles* centrales de París era tan relevante en la arquitectura pública de los mercados de abastos españoles¹³² que no es de extrañar la propuesta de Sáez de fabricar en este material las columnas y marquesinas del renovado cuartel municipal (Fig. 11). Otro dibujo, fechado en 23 de enero de 1874, que también se custodia en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla (Fig. 12), da cuenta de un interesante proyecto del arquitecto Manuel Villar directamente relacionado con la arquitectura del hierro: se pretendía cubrir la calle principal del establecimiento, la que comunicaba las puertas norte y sur, con un funcional esqueleto metálico. La armadura, presupuestada en 62.853 pesetas, era de hierro forjado con cubierta de hierro galvanizado¹³³.

Volviendo a la historia constructiva del mercado de la Encarnación, cabe precisar que en 1837 se concluyó definitivamente la obra, como demuestra el levantamiento planimétrico delineado en diciembre de ese año por el arquitecto académico Manuel Galiano¹³⁴ (Fig. 13), en virtud del auto municipal del día 21 que buscaba mejorar el servicio público y prevenir los abusos cometidos por

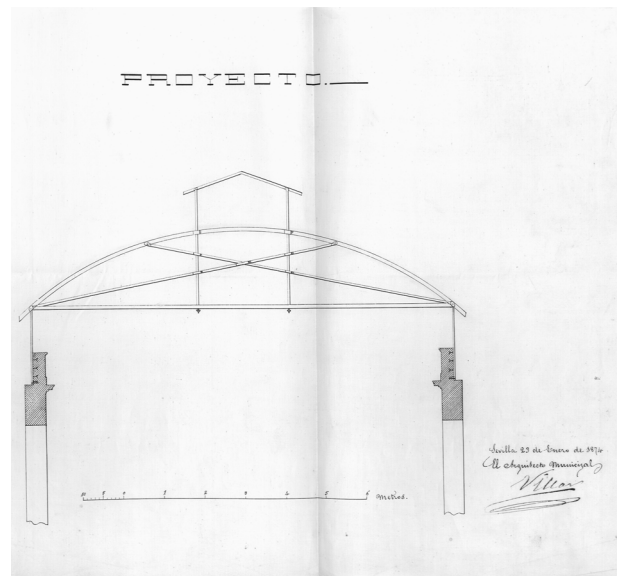


Fig. 12. Manuel Villar. Proyecto de armadura. 1874. Sevilla. AHMS.

los excesivos arriendos y subarriendos de cajones y cuarteladas¹³⁵. Este valioso documento gráfico, asimismo conservado en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla¹³⁶, no se había tenido en cuenta hasta ahora. Su importancia radica en que se trata de un levantamiento, es decir, reproduce lo construido, lo realmente llevado a cabo, en vez de plasmar lo ideado por Melchor Cano. Si cotejamos el plano de Galiano con lo proyectado por Cano en 1832 (Fig. 9), se verifica una similar planta rectangular basada en la yuxtaposición de pabellones y zonas de paso. Pero la funcionalidad del esquema ortogonal es mucho más efectiva en la arquitectura construida que en la proyectada porque se reducen de cinco a tres los pasajes longitudinales y de dieciséis a ocho los espacios centralizados de venta. El marco arquitectónico unitario que presentaba el mercado el año de su inauguración había superado, por tanto, la proliferación inicial de cuarteles y calles que plasma el croquis de 1832. Se habían tenido en cuenta los problemas de circulación y servicio, creándose un circuito para el transporte de mercancías desde el exterior hacia el lugar de venta, y otro interior, con menos vías intermedias de circulación alrededor de los lugares de abasto, que favorece la deambulación racional de los compradores y permite la exposición de mercancías sin beneficiar en exceso a algunos vendedores sobre otros, aunque, por supuesto, no se pueden evitar zonas privilegiadas como las próximas a las puertas de entrada¹³⁷. La otra gran divergencia entre lo planificado y lo realizado se concreta en un mayor número de edificios aislados dentro del mercado: además del previsto en 1832, situado entre la puerta oeste y la pequeña plaza que define el centro geométrico de intersección, se cons-

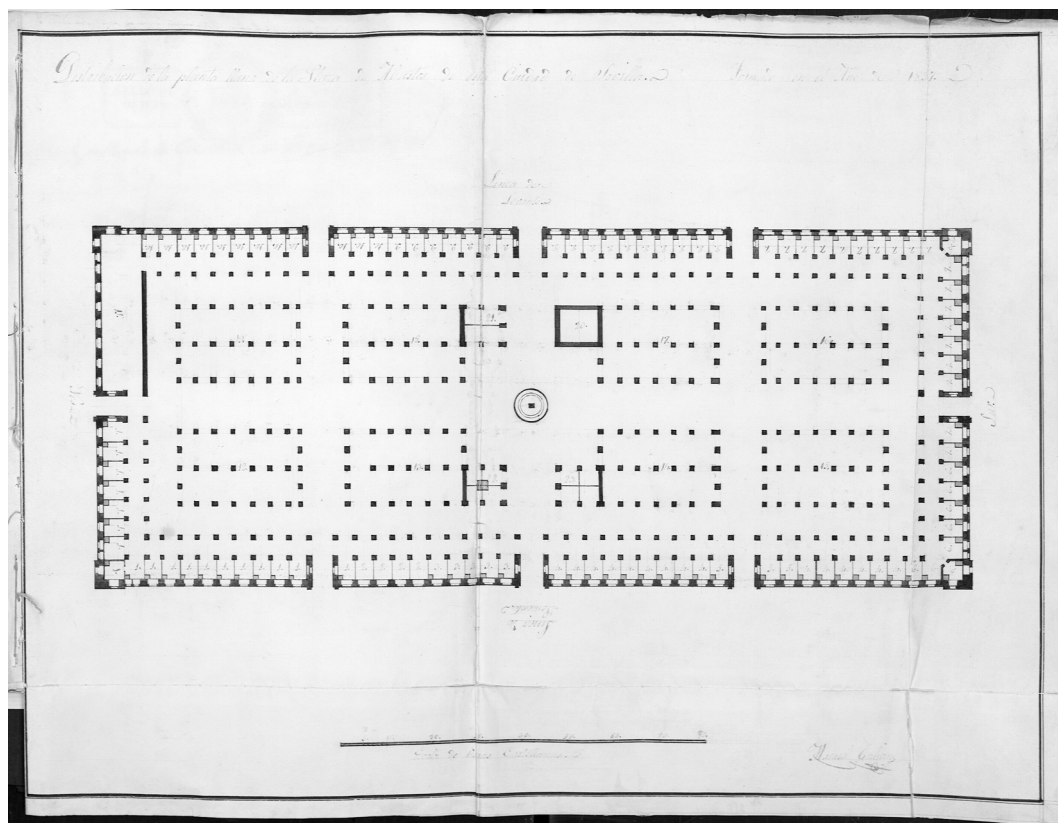


Fig. 13. Manuel Galiano. Levantamiento planimétrico del mercado de la Encarnación. 1837. Sevilla. AHMS.

truyeron otros tres inmuebles en los ángulos periféricos de la plazuela central. Según el levantamiento de Manuel Galiano, tres de los edificios estaban compartimentados, por lo que albergarían seguramente dependencias municipales; el otro, cuadrangular y extrañamente sin accesos quizá porque en ese momento lo estaba interviniendo Melchor Cano, como evidencia la planta y el alzado que dio para el edificio (Fig. 14) el 23 de diciembre de 1837¹³⁸, corresponde al juzgado del mercado, también denominado de Fieles Ejecutores o de Repeso, o incluso Tenencia de Alcaldía porque acogía al alcaide y a un cuerpo de guardia. Tanto en la planimetría de 1832 como en la de 1837 figuran tres arcadas de acceso en cada lado mayor, es decir, los correspondientes a las fachadas de Levante y Poniente; y una puerta en cada uno de los menores, situados en los frentes Norte y Sur¹³⁹. En ambos documentos gráficos se constata la plazuela, antes analizada, y la fuente, construida en 1720 en la primitiva plaza de la Encarnación y trasladada a su nueva ubicación al fabricarse el mercado de madera. Me gustaría destacar, por último, algunos detalles del establecimiento que aparecen reproducidos en el plano de Galiano: adosados al perímetro interior del complejo comercial se disponen un total de ciento tres cajones que, en altura, se estructuraban en sótano, piso bajo y ático,

pues funcionaban respectivamente como cámara frigorífica, local comercial y almacén; en planta, tal como documenta el levantamiento, la compartimentación consistía en un estrecho espacio pegado al muro de fábrica del edificio, donde se había practicado su correspondiente ventanal, y una galería cubierta delante y todo alrededor. El módulo constructivo, sin embargo, se altera en el flanco nororiental del mercado, un área de titularidad pública por ocupar parte de la antigua plaza de Regina (Fig. 1). Justo en este terreno, como había apuntado al estudiar la intervención, edificó el Ayuntamiento, hacia enero de 1837, la cuartelada del pan que rompía el diseño unitario de la plaza de abastos y dio lugar a varias denuncias por parte de titulares privados.

El 10 de julio de 1841 el arquitecto municipal Ángel de Ayala firma un proyecto de reforma para juzgado del mercado¹⁴⁰. Su diseño, salvo la estatua que aludía a la Justicia, considerada innecesaria por el Ayuntamiento, recibió el visto bueno en la sesión del 16 de enero de 1842¹⁴¹. En marzo, la Diputación Provincial aprueba el presupuesto, y tras pública subasta, que ganó el contratista Alonso Moreno, se iniciaron los trabajos, que culminaron en junio de ese mismo año. A fin de anunciar el cierre de la plaza de abastos, que se fijaba en verano a las diez de la noche, y media hora antes en invierno, resuel-

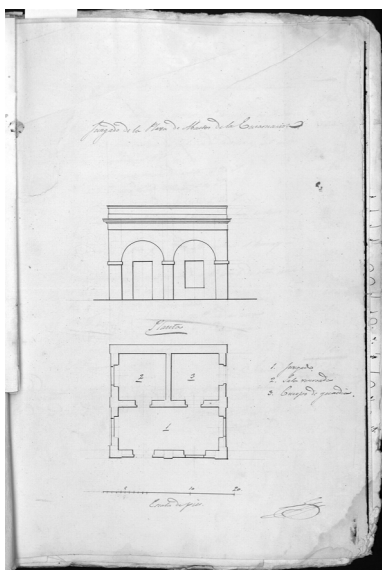


Fig. 14. Melchor Cano. Plan para el juzgado. 1837. Sevilla. AHMS.

ven los munícipes, en febrero de 1844, colocar una campana en el juzgado¹⁴². Adosados a un costado de este edificio se instalaron, hacia el invierno de 1862, seis cajones bien surtidos de mercancías¹⁴³. Por esos años se introducen algunas mejoras generales, como la numeración de los puestos situados en los ocho pabellones o el revestimiento de azulejos de muchos de ellos¹⁴⁴. En 1894 se encontraba tan deteriorado el pavimento del mercado que el teniente de alcalde Rafael Fernández Grilo se ve en la obligación de presentar un proyecto de sustitución en el cabildo municipal del 8 de noviembre¹⁴⁵. Tal como

documenta un dibujo anónimo adjunto al expediente¹⁴⁶, se pretendía utilizar cemento de la patente francesa Lafarge, pues había sido adoptado con buenos resultados en el extranjero y en las principales ciudades de España, y su solidez, economía, higiene y belleza estaban ampliamente reconocidas. Este tipo de firme facilitaría, además, la limpieza diaria del establecimiento porque se pensaba instalar un moderno servicio de agua a presión como complemento¹⁴⁷. La compañía especializada en mosaicos hidráulicos Escofet Tejera, que tenía diferentes sedes en Madrid, Barcelona y Sevilla, hace llegar al Consistorio un presupuesto muy ajustado, tasado en 24.328 pesetas, que contemplaba la pavimentación de las dos calles principales del mercado, el uso del cemento Lafarge y la colocación de losetas prensadas y asentadas sobre un firme de hormigón de dieciocho centímetros de espesor, sistema ya empleado con éxito en las aceras de las calles Tetuán y Sierpes¹⁴⁸. Por una serie de controversias económicas y jurídicas que enfrentaron una vez más al Ayuntamiento y los propietarios privados, en julio de 1897 todavía no se había aprobado el proyecto. No es de extrañar que la plaza de abastos de la Encarnación, dada su naturaleza dual, en parte pública y sobre todo privada, termine el siglo tal como lo había comenzado. El viejo mercado ochocentista fue parcialmente demolido en 1948 para hacer viable el eje este-oeste de la ciudad; es entonces cuando se traslada la fuente de 1720 y aparece la actual plaza ajardinada de la Encarnación. En 1973 se derriba el resto del edificio y concluye su dilatada historia, a la espera de que tome forma, bajo otros parámetros constructivos y estéticos, una nueva superficie comercial en el denominado Metropól Parasol del alemán Jürgen Mayer.

NOTAS

¹ Aunque el mercado de abastos de la Encarnación carecía hasta ahora de un estudio monográfico, el tema fue tratado parcialmente por Alfonso BRAOJOS GARRIDO, *Don José Manuel de Arjona. Asistente de Sevilla 1825-1833*, Sevilla, 1976, p. 241-255; José Manuel SUÁREZ GARMENDIA, *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986, p. 22-28, 61-66; Francisco AGUILAR PIÑAL, *Temas sevillanos*, Sevilla, 1988, p. 243-253; y Francisco OLLERO LOBATO, *Cultura artística y arquitectónica en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla, 2004, p. 375-378.

² Joaquín GUICHOT Y PARODY, *Historia del Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad de Sevilla*, vol. IV, Sevilla, 1903, p. 13. La capitulaciones figurar recogidas en el cabildo celebrado el 31 de enero de 1810. cf. Archivo Histórico Municipal de Sevilla (en adelante AHMS). Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 40, fol. 33-36 v.

³ El documento, como se destacó en su momento (*Historia del Excelentísimo Ayuntamiento...*, p. 19-20), fue publicado en la *Gaceta Extraordinaria de Sevilla* el sábado 28 de abril de 1810. La *Gaceta de Madrid*, por su parte, lo incluyó el 7 de mayo. Un segundo Real Decreto, fechado el 26 de abril de 1810 y publicado en la *Gaceta de Madrid* el 14 de mayo, contemplaba la indemnización de los propietarios de los inmuebles afectados en Bienes Nacionales de igual valor y a su elección. cf. Manuel MORENO ALONSO, *Sevilla napoleónica*, Sevilla, 1995, p. 66.

⁴ AHMS. Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fol. 38-42. Sobre el convento de la Encarnación, véase María Luisa FRAGA IRIBARNE, *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla*, Sevilla, 1993, p. 29-41.

⁵ “Así mando que respecto a que por el plano levantado por el arquitecto de esta ciudad D. Cayetano Vélez, que se ha tenido presente” (AHMS. Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fol. 42).

⁶ Así se menciona expresamente en algunos documentos. cf. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Consejos, leg. 3561/21, fol. 4 v.

⁷ He aquí una clara referencia al respecto que figura en el cabildo del 12 de junio de 1812, sesión donde se tratan los antecedentes del proyecto de plaza mayor: “...hubieron de dar principio a dicho encargo dichos señores comisionados, empleando al citado arquitecto en levantar los planos de fachadas que remitieron al mismo señor ministro, respecto a que con fecha de 1 de julio de 1810 les conteste Su Excelencia el recibo y que el Rey se había servido aprobar dicho proyecto de fachada para la nueva plaza en el terreno que ocupaba la manzana entre las de Regina y la Encarnación” (AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 42, fol. 178-178 v.). Es más, en 1813, cuando Guillermo Atanasio

- Jaramillo presenta al Ayuntamiento su propuesta de establecer un mercado público en la Encarnación, alude al plan anterior que pretendía “*fabri-car soportales y sobre ellos fachadas*” (AHMS. Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fol. 142-145).
- ⁸ Se lee en cabildo de 31 de agosto de 1810 (AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 40, fol. 62 v-63).
- ⁹ Sobre la organización y estructura municipal de Sevilla en el período estudiado, véanse Alfonso BRAJOS GARRIDO, *Don José Manuel de Arjona...*, p. 140-148; José Manuel CUENCA TORIBIO, *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*, Sevilla, 1991 [1ª ed., 1976], p. 30-43.
- ¹⁰ Los contratistas implicados fueron Salvador Tamayo, Francisco del Valle, Manuel Ferreira y Juan de Soto (*Arquitectura y urbanismo...*, p. 27).
- ¹¹ AHMS. Sección 8ª. Primera época constitucional. Tom. 2, doc. 33.
- ¹² AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 9.
- ¹³ AHMS. Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fol. 142-145.
- ¹⁴ *Arquitectura y urbanismo...*, p. 62-63.
- ¹⁵ AHMS. Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fol. 144-145.
- ¹⁶ Para tener una idea general del estado y ubicación de los puestos comerciales diseminados por la ciudad, véase Félix GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*, Sevilla, 1839, p. 39-40, 228 y ss.
- ¹⁷ Existían, eso sí, la denominada “*Carnicería mayor*” y “*La Pescadería*”, dos exiguos edificios controlados por el Consistorio que se dedicaban al abasto público de carne y pescado. Ambos inmuebles, con todo, como se verá más adelante, hacía años que se encontraban muy deteriorados y eran insuficientes para la población y poco higiénicos.
- ¹⁸ Como ejemplo de las medidas adoptadas por el Ayuntamiento para frenar los acuerdos maliciosos entre regatones y entradores se puede señalar el edicto de 9 de enero de 1813, norma que establece, para los revendedores, una matrícula de regata y la obligación de colocar un letrero con el precio de los artículos, y para los criadores, la prohibición de vender a los regatones antes de las diez de la mañana en primavera y verano y antes de las once en los meses de otoño e invierno (AHMS. Sección 8ª. Primera época constitucional. Tom. 11, doc. 49).
- ¹⁹ Otro abuso legitimado por la costumbre tenía su origen en los propios regidores sevillanos, pues las multas impuestas a los vendedores las solían considerar como ingresos de cargo. Cfr. Francisco AGUILAR PIÑAL, *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, 1982, p. 168-169.
- ²⁰ En los primeros años del ochocientos muchos productos básicos tenían sus precios intervenidos por el Ayuntamiento, pero conforme avanza el siglo el control municipal va disminuyendo progresivamente hasta llegar, en virtud del Real Decreto de 20 de enero de 1834, a la plena libertad del comercio en territorio hispano. Sobre la economía del período estudiado, véase María José ÁLVAREZ PANTOJA, *Aspectos económicos de la Sevilla fernandina. 1800-1833*, Sevilla, 1970, esp. p. 30-33.
- ²¹ *Historia de Sevilla. Del Antiguo...*, p. 43-58.
- ²² AHMS. Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fol. 146-146 v.
- ²³ AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 43, fol. 285-285 v.
- ²⁴ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 6.
- ²⁵ AHN. Consejos, leg. 3561/21.
- ²⁶ AHN. Consejos, leg. 3561/21, fol. 5-6.
- ²⁷ AHN. Consejos, leg. 3561/21, fol. 7-8.
- ²⁸ AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 46, fol. 478 v.-481 v.
- ²⁹ Sobre la estructura y competencias del Alto Tribunal, véase Janine FAYARD, *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid, 1982.
- ³⁰ AHN. Consejos, leg. 3561/21, fol. 10-10 v.
- ³¹ AHN. Consejos. Mapas, planos y dibujos nº 1877.
- ³² El plano original de Cayetano Vélez, hoy perdido, quedó en poder de los escribanos mayores del cabildo municipal con objeto de documentar las medidas y líneas regulares del proyecto (AHN. Consejos, leg. 3561/21, fol. 10-10 v.).
- ³³ El plan de alineación de fachadas también regulaba el pedazo de terreno situado en las proximidades de la iglesia de la Compañía de Jesús, rincón que, al menos en julio de 1820, se sabe que estaba lleno de inmundicias. Su indecoroso estado y la manifiesta irregularidad es el argumento utilizado el día 24 del citado mes y año por varios vecinos de Sevilla que estaban interesados en adquirirlo (AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 32, doc. 48).
- ³⁴ Según explica Echamorro en su informe, el proyecto no se adaptaba correctamente al área de la plaza ya que “*su longitud, que es de norte al sur, excede el plan al terreno en 26 varas y 2 tercios, y en su latitud, que es oriente a occidente, exceden, por el contrario, el terreno al plan en los tres puntos proporcionales tomados en 9 y media, 8 y 3, y por consiguiente no está tampoco conforme su configuración en sus ángulos y líneas con la de dicho terreno*” (AHN. Consejos, leg. 3561/21, fol. 10 v.-12).
- ³⁵ AHN. Consejos, leg. 3561/21, fol. 12-13 v.
- ³⁶ AHN. Consejos. Mapas, planos y dibujos nº 1878.
- ³⁷ La superficie del terreno abarcaba exactamente 16.907 varas y media: “*...Dos casas del convento de San Leandro (75 varas superficiales); dos casas de don Pascual Morales (679 varas); una casa del señor marqués del Moscoso (2.444 varas); una del señor marqués de Monsalud y Villamarín (1.714 varas); una de doña Josefa Texeira (219 varas); una de doña Teresa Morales (263 varas); una del convento de la Asunción (399 varas); una de don Juan María Vargas (417 varas y media); una de don Francisco de Paula (473 varas); una del duque de Alburquerque (1.663 varas); y el convento de la Encarnación (8.969 varas)*” (AHN. Consejos, leg. 3561/21, fol. 14-15).
- ³⁸ AHN. Consejos. Mapas, planos y dibujos nº 1879.
- ³⁹ AHN. Consejos, leg. 3561/21, fol. 18-20 v.
- ⁴⁰ AHN. Consejos, leg. 3561/21, fol. 40-42 v.
- ⁴¹ AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.
- ⁴² El Ayuntamiento, tras recibir informes de la Academia de San Fernando y de la Audiencia de Sevilla que constataban la falta de titulación académica de Cayetano Vélez, acuerda el 18 de junio de 1819 suspenderlo de empleo y sueldo, pasando José Echamorro a ocupar provisionalmente su plaza (AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 48, fol. 193 v.-194). También Echamorro, meses antes, había sido cuestionado por los académicos madrileños y sancionado con una multa de 100 ducados impuesta por los municipios sevillanos (AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 47, fol. 237-237 v.; 453 v.-454).
- ⁴³ He aquí los detalles técnicos que figuran en la inspección de estos dos establecimientos de abastos: “*...la carnicería mayor se hallaba ruinosa la mayor parte de su edificio de muros de fábrica de ladrillo, hundida considerablemente la nave donde se despachaban los despojos de las reses y apuntalado la mayor parte de las líneas de columnas y arcos del patio y galerías donde están las tablas y despacho de carnes, y también en muy mal estado la casa del Alcaide, y entumecidos los sumideros... Después se pasaron a la pescadería, también bien deteriorada y con necesidad de*

- un reparo de consideración, pues estaban quitadas las rejas que sirven de puertas y resguardo a las casillas donde se vendía el pescado salado y de cuchillo, y desquiciada su fábrica que es de ladrillo bien deteriorado, tanto en los pies derecho como en su cubierta" (AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.).
- ⁴⁴ AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.
- ⁴⁵ La compensación aprobada y no ejecutada debe entenderse en su contexto histórico: la burocracia del centralismo borbónico frenaba las iniciativas municipales, pues cualquier proyecto requería múltiples representaciones e informes; pero algunas cuestiones, por su ambigüedad jurídica, daban lugar a la libre interpretación o incluso al incumplimiento por parte del Ayuntamiento (*Don José Manuel Arjona...*, p. 152-153).
- ⁴⁶ AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.
- ⁴⁷ AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.
- ⁴⁸ AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.
- ⁴⁹ AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.
- ⁵⁰ Tal y como recoge el procurador general en su informe de 13 de julio de 1831 al citar los antecedentes del proyecto enviado al Consejo de Castilla en 1818 (AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 24, fol. 173-174 v.).
- ⁵¹ AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 48, fol. 517 v.-518.
- ⁵² AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 48, fol. 522 v.-523 v.
- ⁵³ Pizarro y Aroca exponen al Concejo el "*penoso estado de los edificios públicos destinados a la venta de carne y pescado*" (AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 49, fol. 92 v.-93).
- ⁵⁴ Los regidores sevillanos, desde luego, no habían abandonado la idea de levantar un mercado de víveres permanente, como demuestra la resolución tomada en el cabildo extraordinario celebrado el 23 de mayo de 1820, donde se acordó unánime "*que a la posible brevedad se presente el plan para la formación de la plaza permanente*" (AHMS. Sección 2ª. Contaduría. Acuerdos para librar, s. fol.).
- ⁵⁵ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 1425, s. fol.
- ⁵⁶ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 1425, s. fol.
- ⁵⁷ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 8.
- ⁵⁸ El bando, fijado el 15 de julio de 1820, permitía sin embargo que los carniceros instalaran sus puestos en los portales de las casas (AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. 1820-1823, Tom. 32, doc. 7). Mucho más tarde, en virtud del bando municipal de 12 de junio de 1846, la venta de carne quedó limitada exclusivamente a los locales instalados a propósito en el mercado central de la Encarnación y en los demás establecimientos de abastos de la ciudad: Postigo de Aceite, Altozano en Triana y Feria (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 511, doc. 74).
- ⁵⁹ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 3 y 4.
- ⁶⁰ En esta línea interpretativa se inscribe el memorial que el 16 de julio de 1821 presentó Echamorro al Ayuntamiento. Según consta en el documento, además de pedir un aumento de sueldo, solicita que se le abonen varios planos: el del "*plan general para la formación del mercado y plaza de víveres que sirvió para la construcción de dicha plaza hasta su conclusión*", los "*diseños particulares de los puestos del cerco exterior*" y los relativos a las "*naves y manzanas que forman las panaderías, pescadería, frutas y hortalizas en diferentes figuras*" (AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 18, doc. 47).
- ⁶¹ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 15.
- ⁶² AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 21.
- ⁶³ Se aprovechó la oportuna cesión por parte del prelado de un local situado en el convento de Regina (AHMS. Sección 2ª. Contaduría. Acuerdos para librar, s. fol.). Debido al aumento de desórdenes y robos en la plaza, se decidió en diciembre de 1821 incrementar el cuerpo de guardia a disposición del alcaide hasta un total de seis soldados y un cabo, que ejercían sus labores desde las 7 hasta las 10 de la mañana (AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 26). En 1846 se reducen los efectivos a cuatro guardias y un cabo, situándolos estratégicamente en garitas emplazadas en los cuatro ángulos del mercado. En horario de máxima concurrencia, eso sí, se incorporaban dos alguaciles destinados en el juzgado (AHMS. Sección 10ª. Comisiones especiales. C.A. 1115, lib. 249, fol. 65).
- ⁶⁴ Un buen ejemplo de los altercados que solían producirse en el mercado, aunque extremo, eso sí, es la disputa con sables desenvainados que protagonizó un grupo de soldados. El enfrentamiento, que terminó con varios heridos, tuvo lugar el 16 de octubre de 1820 junto a los palenques del pan y fue incitado por algunas de las vendedoras ambulantes de tabaco que también ejercían la prostitución (AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 15, doc. 5).
- ⁶⁵ AHMS. Sección 2ª. Contaduría. Acuerdos para librar, s. fol.
- ⁶⁶ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 26. Entre las prerrogativas del oficio de alcaide cabe destacar el cobro de un impuesto directo a los vendedores. Las tasas fueron suprimidas bajo el régimen constitucional y aprobadas de nuevo al reinstaurarse la monarquía en 1823. El edicto municipal de 8 de enero de 1836 derogó finalmente el impuesto al considerarlo un abuso (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 13).
- ⁶⁷ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 15.
- ⁶⁸ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 16.
- ⁶⁹ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 15, doc. 13.
- ⁷⁰ La fuente todavía se conserva en la actualidad muy cerca de su originario emplazamiento. Para conocer sus características estilísticas, véase Antonio SANCHO CORBACHO, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, p. 338. Según consta en la documentación consultada, en septiembre de 1816, años antes de iniciarse la construcción del mercado de madera, los vecinos de la plaza piden al Ayuntamiento que solucione un serio derrame de la fuente (AHMS. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 44, fol. 271 v.). En la sesión del 2 de septiembre de 1822, con el nuevo mercado ya en funcionamiento, se acordó enjear la pila de la fuente con la reja que rodeaba el crucero de la plaza de la Alfalfa y abrir un sumidero subterráneo de canalización, medidas que pretendían restringir el acceso del público a la fuente, mejorar la higiene del surtidor y solucionar los frecuentes derrames del líquido elemento (AHMS. Administrativo. Comisiones de Hacienda y Policía. Caja 1113-230, s. fol.).
- ⁷¹ AHMS. Sección 2ª. Contaduría. Acuerdos para librar, s. fol.
- ⁷² AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 15, doc. 13.
- ⁷³ AHMS. Sección 2ª. Contaduría. Acuerdos para librar, s. fol.
- ⁷⁴ AHMS. Sección 2ª. Contaduría. Acuerdos para librar, s. fol.
- ⁷⁵ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 16, doc. 17.
- ⁷⁶ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 8.
- ⁷⁷ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 8.

- ⁷⁸ En su conjunto, debían tener una altura superior a 20 varas, “o no bajar de la que tienen las casas más altas de la plaza de la Constitución, pues de lo contrario todo será mezquino y miserable y no estaría proporcionado a la plaza” (AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 9).
- ⁷⁹ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 9.
- ⁸⁰ Por este plano solicita al Ayuntamiento, el 16 de agosto de 1821, 250 reales (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 1425, s. fol.).
- ⁸¹ La existencia del plano ya fue apuntada en su momento (*Temas sevillanos...*, p. 246).
- ⁸² *Noticia histórica...*, p. 4.
- ⁸³ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 13.
- ⁸⁴ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 15, doc. 8.
- ⁸⁵ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 15, doc. 22.
- ⁸⁶ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 1425, s. fol.
- ⁸⁷ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 15, doc. 7.
- ⁸⁸ Pagaderos en plazos semanales de 5.000 reales (AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 15, doc. 1).
- ⁸⁹ Según datos de 1826, la Encarnación contaba con más de 16 faroles, y la ciudad, que tenía reducido el servicio a la población intramuros y los barrios de Cestería, Carretería y Resolana, disponía de unos 1.800 (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 1040, s. fol.). En 1732 se realizaron los primeros ensayos de alumbrado público, pero hasta 1791, por obra del Asistente Avalos, no contó Sevilla con un auténtico servicio de alumbrado. Habrá que esperar al año 1827 y a la iniciativa del Asistente Arjona para su modernización (*Historia de Sevilla...*, p. 98).
- ⁹⁰ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 8. Entre los cometidos del juzgado figura la custodia de los libros donde los escribanos de rueda asentaban las multas a fin de poder controlar las reincidencias de los vendedores y aplicar las sanciones correspondientes (AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 75).
- ⁹¹ Como parecen indicar los documentos, pues el 11 de noviembre de 1822 se fija en su entrada un segundo edicto municipal que prohibía a los vendedores de los cajones exteriores, bajo multa de 50 duros, practicar cualquier tipo de comunicación (AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 205).
- ⁹² A condición de enrejarlos con una malla de alambre fino, se permitían los pequeños respiraderos de las casetas (AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 175).
- ⁹³ Aunque desconozco la fecha exacta de su fabricación, el cerramiento del mercado ya estaba concluido el 9 de septiembre de 1822, pues ese día se publica un bando que previene multas para todo aquel que practique comunicaciones exteriores (AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 205).
- ⁹⁴ AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 175.
- ⁹⁵ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 1425.
- ⁹⁶ AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 168.
- ⁹⁷ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 1425.
- ⁹⁸ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 17.
- ⁹⁹ Para conducir los géneros de surtido a los puestos se permitía el uso de caballerías, pero nunca en la franja horaria de máxima afluencia (AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 168).
- ¹⁰⁰ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 10. La prohibición de vender vinos, aguardientes y licores dentro de las plazas sevillanas se deroga en 1837; pero debido a los repetidos escándalos, que provocaron incluso la muerte de varios individuos, se reinstauró la norma poco después, el 1 de enero de 1838 (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 14).
- ¹⁰¹ Con la excepción de la venta de higos de tuna, obra de palma y flores, permitidos desde la esquina de la Compañía hasta la Venera (AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 168).
- ¹⁰² Para evitar malicias en la pesada, el Ayuntamiento disponía de ruedas de pesas. El 2 de enero de 1827, sin embargo, resuelven los ediles no actuar de oficio en el repeso, medida que desde luego no dio los frutos deseados y que fue preciso revocar porque, según explica el síndico municipal Miguel Bandarán, los vendedores eran “hombres viciosos, que todo es poco para saciar sus pasiones inmorales, que se dedican a estafar al dócil vecindario” (AHMS. Sección 6ª. Escribanías de cabildo del siglo XIX. Tom. 82, doc. 38).
- ¹⁰³ Los carniceros, con frecuencia, hacían pasar la carne de macho cabrío por otra de mayor calidad. El despacho de este artículo no se permitió en la plaza de abastos hasta el 8 de abril de 1837, fecha en que se prohíbe su venta en cualquier otro punto de la ciudad. El resultado, con todo, dejó mucho que desear pues en las calles vecinas se fueron abriendo numerosas carnicerías que operaban al margen de las ordenanzas (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 22).
- ¹⁰⁴ AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 75.
- ¹⁰⁵ El incumplimiento de la disciplina de mercado, a pesar de las multas, era frecuente: el 3 de mayo de 1824, según consta en los documentos, apesataba la Encarnación “por las aguas sucias que vertían en la plaza los vendedores de pescado y bacalao” (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 6).
- ¹⁰⁶ Según recoge el bando de 9 septiembre de 1822 (AHMS. Sección 12ª. Tom. 9, doc. 168).
- ¹⁰⁷ *Historia del Excelentísimo Ayuntamiento...*, p. 249-250.
- ¹⁰⁸ AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 21.
- ¹⁰⁹ Tras más de ocho años de pleitos con el Ayuntamiento, el príncipe de Anglona, como heredero del mayorazgo de los Ponce de León, de la Casa Ducal de Arcos, a quienes pertenecía la mayor parte del terreno sobre el que se levantó el mercado, gana el litigio en 1830. Entre ese año y 1835 se reconoce, a sus respectivos dueños, la propiedad particular de las diversas parcelas de la plaza. Para conocer las bases legales en que se apoyaba la demanda del de Anglona, véase AHMS. Sección 6ª. Escribanías de cabildo del siglo XIX. Tom. 74, doc. 61.
- ¹¹⁰ *Don José Manuel Arjona...*, p. 252.
- ¹¹¹ En 1837, momento en que se concluyó el nuevo mercado de abastos, las rentas ascendían a la nada despreciable suma de 406.610 reales anuales (*Temas...*, p. 251-252).
- ¹¹² AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 24, fol. 145v.-146.
- ¹¹³ AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 24, fol. 154 v.-155.
- ¹¹⁴ AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 24, fol. 173-174 v.
- ¹¹⁵ AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 25, fol. 66.
- ¹¹⁶ AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 25, fol. 66-66 v.
- ¹¹⁷ *Arquitectura y urbanismo en Sevilla...*, p. 49.
- ¹¹⁸ AHMS. Sección 6ª. Escribanías de cabildo del siglo XIX. Tom. 58, doc. 48. De Melchor Cano también se conserva otro plan de alineación parcial correspondiente al frente este de la plaza.

- ¹¹⁹ AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 25, fol. 161.
- ¹²⁰ El Asistente dirige el 28 de noviembre de 1832 una instancia al Ayuntamiento para que “*se den las medidas del terreno del Excelentísimo Príncipe de Anglona y demás propietarios de la plaza de la Encarnación para labrarla de material*” (AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 25, fol. 233 v.). Pero los munícipes no se dieron demasiada prisa en su cometido: hasta el 21 de enero de 1833 no acuerdan formar una comisión para dar las medidas al de Anglona, y hasta el 27 de marzo deberán esperar las monjas (AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 26, fol. 31-31 v., 77 v.-78).
- ¹²¹ A tenor de lo expresado por su apoderado, los propietarios siempre buscaron la grandeza y comodidad pública del mercado. Es más, aceptaron cualquier mejora susceptible de llevarse a cabo, aun sin figurar en el plano aprobado por la Real Academia de San Fernando (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 12).
- ¹²² Como el pavimento pertenecía a los Propios de la Ciudad, se decidió reutilizar la piedra en el malecón de Triana (AHMS. Sección 6ª. Escribanías de cabildo del siglo XIX. Tom. 74, doc. 72).
- ¹²³ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 12.
- ¹²⁴ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 12.
- ¹²⁵ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 16.
- ¹²⁶ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 17. El croquis de Melchor Cano fue publicado recientemente en *Plaza de la Encarnación. La plaza y el laberinto*, Catálogo de la Exposición celebrada en Sevilla los meses de marzo-mayo de 2003, Sevilla, Ayuntamiento-COAS-FIDAS, 2003, p. 191.
- ¹²⁷ La medida se vio reforzada en virtud del bando municipal del 12 de junio de 1846, donde se establecía, entre otras disposiciones relativas al comercio de carne, la prohibición de vender pan en cualquier puesto fijo o ambulante, quedando su abasto circunscrito a los mercados de Sevilla (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 511, doc. 74).
- ¹²⁸ *Arquitectura y urbanismo en Sevilla...*, p. 65.
- ¹²⁹ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 18.
- ¹³⁰ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 501, doc. 93 bis.
- ¹³¹ Los seis planos del proyecto, de los que sólo publico uno (Fig. 12), figuran en el archivo municipal. cf. AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 503, doc. 141, 145 -147.
- ¹³² Esteban CASTAÑER MUÑOZ, *La arquitectura del hierro en España. Los mercados del siglo XIX*, Madrid, 2004, p. 126-127.
- ¹³³ El arquitecto también valora la posibilidad de emplear en la cubierta plancha de cinc del mineral catorce, alrededor de 7.000 pts más barata y con una duración entre seis o siete años. Con todo, se inclinaba por la de hierro galvanizado, más rentable, porque tenía una vida media de veinte años (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 501, doc. 93 bis.).
- ¹³⁴ Fue el último arquitecto municipal del período isabelino. A pesar de estar vinculado con varios organismos hispalenses desde mediados de los años 40, no accederá al puesto de arquitecto titular del Ayuntamiento hasta 1862 (*Arquitectura y urbanismo en Sevilla...*, p. 111-114).
- ¹³⁵ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 5.
- ¹³⁶ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 498.
- ¹³⁷ Otras zonas privilegiadas de venta estaban determinadas por la concreta ubicación de los cambistas de monedas. En 1845, cuando la británica Dora Quillinan visita la Encarnación, éstos colocaban sus puestos en las esquinas de las vías interiores del mercado. Cfr. Francisco MORALES PADRÓN, *Viajeras extranjeras en Sevilla. Siglo XIX*, Sevilla, 2000, p. 36.
- ¹³⁸ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 499, doc. 30. El plano del arquitecto fue publicado con anterioridad en *Plaza de la Encarnación. La plaza y el laberinto...*, p. 191.
- ¹³⁹ Las puertas de la fachada este se denominaban Ceres, Oriente y Apolo; las de la oeste, Neptuno, Poniente y Flora; y las correspondientes a los frentes septentrional y meridional, norte y sur, respectivamente. Cfr. Alfonso ÁLVAREZ-BENAVIDES, *Curiosidades sevillanas*, Sevilla, 2005 [1ª ed., 1898-99], p. 76.
- ¹⁴⁰ Los planos de Ayala figuran entre los documentos. La intervención contemplaba una nueva tabicación; la remodelación completa de la azotea; la instalación de un entramado de madera de Flandes y cuatro nuevas rejas; y la renovación de cornisas, cielos rasos, puertas y ventanas (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 499, doc. 30).
- ¹⁴¹ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 499, doc. 30.
- ¹⁴² AHMS. Sección 10ª. Comisiones especiales. C.A. 1115. Lib. 248, fol. 91.
- ¹⁴³ El 21 de noviembre de 1861 aprueba el Ayuntamiento la fabricación de cuatro puestos. La medida fue tan acertada y rentable que pocos meses más tarde, el 28 de febrero, resuelve levantar otros dos cajones (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 500, doc. 63).
- ¹⁴⁴ Manuel GÓMEZ ZARZUELA, *Guía de Sevilla*, Sevilla, 1866, p. 131.
- ¹⁴⁵ “...las losas del pavimento, ahora pulimentadas y desgastadas provocan numerosas caídas con las lluvias al humedecerlas y provoca depósitos de lodo y focos anti higiénicos que amenazan la salud” (AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 502, doc. 134).
- ¹⁴⁶ Figura en la documentación, pero no lo público por limitación de espacio y porque no es significativo.
- ¹⁴⁷ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 502, doc. 134.
- ¹⁴⁸ AHMS. Administrativo. Col. Alfabética. Caja 502, doc. 134.

El historiador del arte, incluso.

Juan Antonio Ramírez

In Memoriam

Hace unos meses Juan Antonio Ramírez escribía una autobiografía académica, recién aparecida en el *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga (nº 29, 2008, 509-537), donde recogía sus numerosas publicaciones, ordenado testimonio de su inagotable curiosidad intelectual hacia los temas más variados, tras los que nos presenta las grandes preocupaciones que presidieron una riquísima trayectoria profesional de más de treinta y cinco años, ligada a la universidad y a la historia del arte. Se diría que sintió la necesidad de hacer balance en el cénit de su carrera como si un tiempo se le hubiera terminado. Pero, en realidad, no fue más que una casualidad, una prueba más de ese azar objetivo que rige nuestras vidas, como a él le gustaba interpretar las coincidencias, que el destino le brindó. De hecho, el 11 de septiembre de 2009 Juan Antonio nos contaba, en la UAM, con la vitalidad de siempre, sus proyectos inmediatos: su inminente viaje a Colombia y a México, donde iba a visitar la fantasía que concibió Edward James en Xilitla; las buenas perspectivas del libro colectivo sobre *El sistema del arte en España*, que Ediciones Cátedra iba a publicar como resultado del proyecto de investigación que dirigía; y la ilusión que le despertaba investigar en Roma durante el segundo semestre del curso sobre la torre de Babel. A la mañana siguiente recibimos, sin terminárnoslo de creer, la noticia de su muerte.

Sus primeros intereses investigadores se situaron en el mundo del cómic, al que, por una parte, dotó de estatus académico en el ámbito de la historia del arte en España, donde la dedicación a esos temas a comienzos de los años setenta era una extravagancia; y, por otra parte, sirvió para reconocer la importancia de la imagen –de cualquier imagen, en cualquier soporte– como construcción cultural compleja y autónoma, argumento que orientaría muchas de sus investigaciones posteriores. Su libro *Medios de masas e historia del arte*, varias veces reeditado en Cátedra, ha sido un referente inexcusable de la renovación experimentada por nuestra disciplina en las últimas décadas, presidida por la importancia de lo visual.

El magisterio de Antonio Bonet Correa, completado con estancias en el Instituto Warburg de Londres, primero, y en Nueva York, más tarde, le acercó al mundo de la arquitectura de la Edad Moderna, extendido después hacia la Contemporánea, ámbitos en los que publicó varios libros, en los cuales late siempre la idea de construcción como utopía. Esta fascinación por la vertiente ilusoria de la creación, en tanto que metáfora de ideales vitales complejos, donde se combina la sutileza de las preocupaciones artísticas más sofisticadas con la seducción de presentar un universo imaginario creíble, está presente en muchas de sus investigaciones posteriores, plasmadas en libros memorables como los dedicados a la arquitectura en el cine o a la metáfora de la colmena en la arquitectura de Gaudí a Le Corbusier.

El periodo de la vanguardia histórica le suscitó siempre una atención especial, particularmente intensa durante los años noventa. Sus trabajos sobre Picasso, Dalí y, sobre todo, Duchamp, entre otros, suponen aportaciones fundamentales a este periodo crucial de la historia del arte, tanto para el conocimiento de la obra de estos artistas como para calibrar su contribución al len-

guaje artístico contemporáneo. Su influencia en este punto ha sido decisiva, tanto en ámbitos académicos como no académicos.

En los últimos años se había acrecentado su interés hacia los problemas teóricos y creativos más actuales, que, desde el principio, habían estado muy presentes en el universo intelectual de Juan Antonio Ramírez. Me atrevo a destacar *Corpus Solus*, editado por Siruela, que constituye un telúrico esfuerzo por radiografiar la omnipresencia del cuerpo en la creación contemporánea que nos deja sin aliento, y su último libro, *El objeto y el aura*, editado por Akal, un testimonio de su capacidad para el análisis global del fenómeno artístico contemporáneo desde una continuidad de preocupaciones creativas, que le sirven para construir una sólida estructura, sin perder los hallazgos particulares que, convenientemente interpretados, sostienen la razón de ser del conjunto.

Fue precisamente esa necesidad de construir un relato global de la historia del arte como disciplina, como saber autónomo, lo que le llevó a escribir varios libros de divulgación y manuales de esta área de conocimiento, el más ambicioso de los cuales fue el editado en cuatro volúmenes por Alianza Editorial (1995-1996), donde dirigió a treinta y dos historiadores del arte de la universidad española, entre los que me cupo el honor de figurar. Ese manual, concebido con vocación de servir de introducción a los estudiantes de los primeros cursos de la nueva especialidad de historia del arte, se convirtió enseguida en una referencia de la profunda renovación metodológica y temática experimentada por los estudios histórico-artísticos en España.

Las inquietudes intelectuales y las ocupaciones profesionales de Juan Antonio Ramírez no se circunscribieron sólo a su vertiente investigadora, con ser ésta tan fecunda y variada. Juan Antonio fue, sobre todo, un profesor universitario, donde investigación y docencia resultaban tareas inseparables. Impartió su magisterio en las universidades Complutense de Madrid, Málaga, Salamanca y Autónoma de Madrid, donde le conocí cuando llegó en 1984. Desde su cátedra ha ejercido una influencia decisiva sobre varias generaciones de estudiantes, como ponen de testimonio la variedad de asignaturas que impartió, las tesis doctorales que dirigió y los proyectos de investigación en los que se involucró, siempre con resultados sorprendentes, como el dedicado a la creación fantástica y marginal en España (Siruela). Articulista y conferenciante infatigable, participó en numerosos foros, que llevaron sus palabras más allá de las aulas universitarias. Orientó y alentó una buena parte de la edición de libros de arte en España, en distintas empresas editoriales: la *joya* de esa actividad, por lo que tiene de creación personal, es, seguramente, la colección Azul Mínima de Editorial Siruela.

No se puede cerrar una semblanza de la dedicación de Juan Antonio Ramírez al arte, aunque sea tan somera como ésta, sin referirse a sus creaciones plásticas y literarias, así como a su compromiso social como ser humano y como historiador. Sus figuras hechas con latas, sus poesías y relatos, demuestran la profunda imbricación entre arte y vida –entre todas las vertientes de la creación y la escritura– nacida como respuesta individual al enigma que siempre constituye vivir. Su sentido crítico y social le llevó a adoptar pos-

turas muy comprometidas, tanto desde el punto de vista político como cultural, algunas tan importantes para la supervivencia de nuestra disciplina como el derecho a la cita de imágenes en la construcción de relatos histórico-artísticos, dado el carácter icónico-verbal de la literatura artística en la actualidad.

A Juan Antonio Ramírez le gustaba presumir de *generalista*, recordando aquellas viejas denominaciones de asignaturas y cátedras que se titulaban “Historia general del Arte”. No obstante, quizá sería más propio calificarle de *universalista*: para él, el objeto de estudio del historiador del arte se enriquecía constantemente, con límites siempre difusos y abiertos, más allá de las limitaciones impuestas por el espacio, el tiempo y las restringidas categorías formuladas por una determinada sociedad, como si fuera un universo en perpetua expansión. Sólo alguien con una inteligencia y una vitalidad excepcionales pudo alcanzar a vislumbrar un sueño de tal magnitud. En la medida que quiso dar una explicación global al conjunto de la disciplina, desde la pasión hacia toda ella, e incluso más allá de ella, quizá también haya que calificarle como el último historiador del arte.

Principales libros de Juan Antonio Ramírez

- *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1976
- *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas* Madrid, Alianza, 1983.
- *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Barcelona, Hermann Blume, 1986
- *Dios, arquitecto*. Madrid, Siruela, 1991
- *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 1993
- *Historia del Arte*, 4 vols. Madrid, Alianza, 1996-97 (dirección y algunas partes)
- *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid, Siruela, 1998
- *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* Madrid, Siruela, 2003
- *Escultectos margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid, Siruela, 2006
- *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid, Akal, 2009

Más información en: www.uam.es/juanantonio.ramirez/

CARLOS REYERO
Universidad Autónoma de Madrid.
Antigua, Guatemala, 9 de noviembre de 2009.