

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XIX, 2007



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE HISTORIA Y TEORÍA
DEL ARTE

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XIX, 2007

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.

EDITOR:

Ismael Gutiérrez Pastor

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Isidro G. Bango Torviso
Juan Antonio Ramírez
Fernando Marías
Carlos Reyero
Dra. Dña. Lourdes Roldán Gómez
Dra. Dña. M.ª Teresa López de Guereño

COMITÉ CIENTÍFICO:

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Académico R.A.B.A. 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)
Véronique Gerard (Université de la Sorbone. París)

REDACCIÓN:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
Carretera de Comenar Viejo, km. 15,000. 28049-MADRID (España)
e-mail: anuario.arte@uam.es
Teléf. 91 497 13 70 - Fax. 91 497 38 35

EDICIÓN:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Universidad Autónoma de Madrid
Ciudad Universitaria de CANTOBLANCO
Carretera de Comenar Viejo, km. 15,000
28049-MADRID (España)
ISSN: 1130-5517
Depósito Legal: M-30.918-1989
Impreso en España

SUMARIO

Páginas

Nuevas aportaciones documentales sobre la capilla de los Herrera, conocida como capilla de los Frías, y otros linajes vinculados a la Cartuja de El Paular	9
CONCEPCIÓN ABAD CASTRO y M. ^a LUISA MARTÍN ANSÓN	
El conocimiento del pasado a través del <i>Libro de la Ciudad de las Damas</i> de Christine de Pizan	35
ETELVINA FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
La Capilla del <i>Rey Católico</i>: Orfebrería religiosa de Fernando II de Aragón en 1542	51
DAVID NOGALES RINCÓN	
Jaspes de Tortosa para el Palacio del Buen Retiro de Madrid	67
YOLANDA GIL SAURA	
La Catedral de Cádiz de Vicente de Acero: La provocación de la arquitectura “crespa”	79
FERNANDO MARÍAS	
Sobre las pinturas del Colegio Imperial de Madrid en Santa Cruz de Retamar (Toledo): una inédita <i>Nuestra Señora del Amparo</i> del estilo de Francisco de Zurbarán	105
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR	
Los significados de la Guerra de la Independencia en <i>La Defensa de Zaragoza</i> de Álvarez Cubero	121
RAFAEL ROSA HAGEMEYER	
La restauración del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares en el siglo XIX	133
JOSUÉ LLULL PEÑALBA	
Las escenas de paisaje en el <i>Viaje a España</i> de Alexandre de Laborde	159
NÚRIA LLORENS	
“Vivir el pasado”. Imaginación mito-poética en las casas-museo de El Greco y Cervantes	179
JULIA DOMÉNECH	
La ficción distópica de Gregor Schneider	189
DAVID MORIENTE	

Nuevas aportaciones documentales sobre la capilla de los Herrera, conocida como capilla de los Frías, y otros linajes vinculados a la Cartuja de El Paular

Concepción Abad Castro y M.^a Luisa Martín Ansón
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

El presente artículo es la continuación de otro publicado en el número anterior de esta misma revista. Ahora, por un lado, aportamos datos documentales inéditos acerca de la fundación, patronazgo e historia de la capilla de San Ildefonso, panteón exclusivo de los Herrera, en el monasterio de Santa María de El Paular, clarificándose la vinculación real de los duques de Frías con ella. Y, por otro, siguiendo la línea del trabajo precedente, damos a conocer la relación de otros linajes castellanos con la Cartuja, como es el caso de los Pimentel, condes de Benavente.

ABSTRACT

This present article is the continuation from another work published in the last issue of this same magazine. Now, on the one hand, some inedit documental data about the fundation, patronate and history of San Ildefonso chapel, exclusive mausoleum of the Herrera, in the monastery of Santa María de El Paular, is presented with the aim of illuminating the actual relationship between the dukes of Frías and the chapel. On the other hand, following in the steps of our previous article, we explore the connections of some others lineages with the Cartuja, as it is the case of the Pimentel, counts of Benavente.

El presente artículo, básicamente documental, viene a ser la segunda parte o ampliación de un trabajo anterior, donde abordamos el papel que desempeñaron importantes familias de la nobleza castellana en la fundación y dotación del patrimonio inicial de la Cartuja de El Paular, así como la especial vinculación de los Herrera, señores de Pedraza, con el monasterio, eligiéndolo como lugar de enterramiento¹.

Ahora pretendemos, por un lado, dar a conocer nuevos datos sobre ese panteón familiar o capilla de San Ildefonso, que han llegado hasta nosotras con posterioridad a la publicación citada, y que completan la información acerca de qué miembros de la familia fueron inhumados en ella, al tiempo que ofrecen detalles precisos acerca del patronazgo y fundación efectiva de la misma, así como del

aspecto que debía presentar. Son documentos que nos permiten también clarificar algunas cuestiones relativas a su devenir en época moderna que, en nuestra opinión, justifican el olvido histórico de este panteón que, de forma inexacta, se ha venido considerando como “capilla de los Frías”, dando por hecho que se trataba de un ámbito funerario ligado a los duques. Por otro lado, siguiendo la línea iniciada en el trabajo anterior, perfilaremos, también en base a datos inéditos, la vinculación de otros linajes de la nobleza castellana con la cartuja, como es el caso de los Pimentel, condes de Benavente.

Respecto a la capilla de San Ildefonso, ya vimos cómo en ella recibieron sepultura García de Herrera y su esposa María Niño, señores de Pedraza, así como María de Guzmán, hermana y cuñada respectivamente, materializándose

se de este modo la “especial devoción” de este linaje hacia el monasterio. Ahora podemos ampliar y matizar la información al respecto, a partir de varios documentos conservados en el Archivo Histórico Nacional, que hacen referencia al patronazgo de la capilla, dotación de la misma y evolución posterior de las posesiones que desde su fundación se le adscribieron.

El primero de ellos es una Memoria titulada en época moderna como “Noticias del patronazgo que tienen los Señores de la Cassa de Herrera en el comb(en)to de el Paular de Segovia año 1488”. En el documento no consta la fecha exacta de su redacción pero, por los datos que en él se incluyen, se deduce que se trata de un escrito de finales del siglo XVI, cuya finalidad es recordar y dejar constancia del patronazgo de dicha Casa sobre la capilla de San Ildefonso, dado que, por diversas circunstancias, la dotación inicial de la misma, se había visto sometida a algunos cambios.

En realidad son dos documentos idénticos, uno para la Capilla misma y otro para la Cassa de Herrera². En el primer párrafo se dice: “Memoria para la Capilla de S Ylefonso. En el monasterio de la Cartuxa de Nuestra S^a del Paular, Arzobispado de Toledo / ay una capilla de la vocación de S Illefonso, en la qual ay un sepulcro muy grande, de Alabastro y mármol, todo lleno de escudos, de diversas armas, de los señores que an sido de Pedraça y de la casa de Herrera antiguamente y todas las paredes llenas de los dichos escudos muy dorados, cuya memoria oy se conserva, con mucha gloria de los señores que de aquella casa alli estan enterrados, que elligieron aquella Capilla para su entierro y le dieron y dotaron de mucha plata y de otras cosas. Y especialmente Pedro Nuñez de Herrera hijo de Garcia Gonzalez de Herrera y de doña Maria de Guzman, le dio privilegios de franquezas y se enterraron alli y Garcia de Herrera su Hijo”.

Ya estas primeras líneas nos ofrecen, por una parte, informaciones precisas acerca del aspecto que presentaba la capilla y, en particular, de su decoración heráldica, muy importante en quienes procedentes de una nobleza nueva habían adquirido un destacado papel social y, por otra, de quiénes recibieron sepultura en ella. Tal como se expresa en el texto, comprobamos que allí fue enterrado, no sólo García de Herrera, de quien ya teníamos constancia, sino también su padre. Respecto a Pedro Núñez de Herrera (†1430), padre de García, casado con Blanca Enríquez (véase cuadro n.º 1), realmente no poseemos ninguna otra noticia cierta acerca del lugar de su sepultura, por lo que efectivamente y, teniendo en cuenta su especial vinculación con el monasterio, al que hace varias donaciones³, puede concluirse ahora que también fue inhumado en la capilla, aunque no pueda precisarse en qué momento. A este respecto, teniendo en cuenta la fecha de la muerte y, a la vista del proceso crono-constructivo del monasterio, cuyas primeras obras se documentan entre

1428 y 1432, debemos pensar que, por entonces, aquélla constituía un sencillo ámbito adosado al templo de la cartuja⁴. En lo referente a García González de Herrera y María de Guzmán, sus abuelos, sabemos que el mariscal, que muere en 1404, recibió sepultura en la capilla de Santa Catalina, en el convento de San Francisco de Salamanca, fundada por él, y que constituiría con el tiempo otro de los panteones familiares⁵. Su esposa, María de Guzmán, mediante testamento de 1413, ordena que su cuerpo sea enterrado en el monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo⁶.

En el segundo párrafo del mismo documento se hace alusión a María Niño, esposa de García de Herrera, en los siguientes términos: “Y doña Maria Niño Hija de la dicha casa, se mando alli enterrar y la dio muchos vasos, y ornamentos de plata y seda, y mas le dio la sexta parte de la dehesa de Arroyo el horno, el año de mil quatrocientos ochenta y quatro. La qual parte de dehesa, el monasterio vendio al conde de Venavente, padre del que oy lo es, por ser suyas las cinco partes Restantes y haver heredado la mayor parte de los bienes de la Casa de Herrera cuya es la dicha Capilla y entierro, en preçio de nueve mil ducados. Los quales el dicho monesterio empleo y compro en çierto juro de a trenta mil el millar sobre las alcabalas de Medina del Campo que tiene e posee”⁷. Como vemos, fue ella la fundadora real de la capilla, quien hizo la dotación inicial de la misma en 1484, consistente en la sexta parte de la dehesa de Arroyo el Horno, en término de Talaván (Cáceres), señalando los aniversarios que habían de celebrarse y donando diversos objetos para el culto.

Efectivamente, la donación de la mencionada dehesa, se realizó en enero de 1484, fue ratificada en el mes de abril del mismo año y la conocemos a través de un traslado de 1508⁸, en cuyo encabezamiento se dice: “Donación que hizo doña María Niño muger que fue / de Garcia de Herrera al Combento de el Paular de Segobia, de la mitad de la parte que la toco en / la dehesa de Aldea de el horno por herencia de / D^a Maria de Guzman su madre y la hizo porq(ue) / la dejasen enterrar en dicho Combento donde estaba / enterrado el dicho Garcia de Herrera en la capilla / de S. Ildefonso y por la propiedad de dicha capilla / y por razon de tres anibersarios año de 1484”. Es evidente que en esta entrada del documento hay un error al señalar a María de Guzmán como madre de María Niño. Sus padres fueron el conde D. Pedro Niño y la condesa Dña. Beatriz de Portugal, a la que, curiosamente, en el texto de la donación siempre se la cita omitiendo el apellido, y dejando un espacio en blanco, circunstancia cuando menos extraña.

El contenido del documento en sí, del que extractamos sólo algunos párrafos, es el siguiente: “Este es un traslado bye(n) e fiel mente sacado de una / car(ta) de previllejo e donacion de doña Maria Niño hija del / Conde don Pe(dro) Niño e de la Condesa doña Beatriz de (*en blanco*)

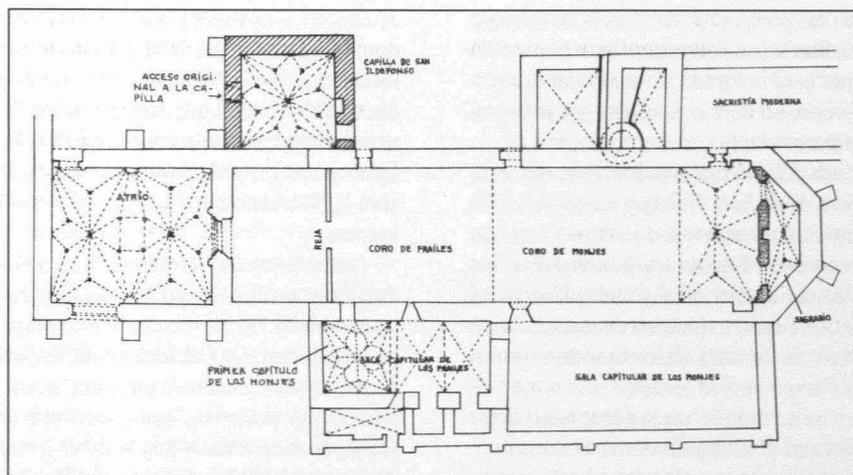


Fig. 1. Planta de la iglesia de la Cartuja de Santa María del Paular (Madrid).

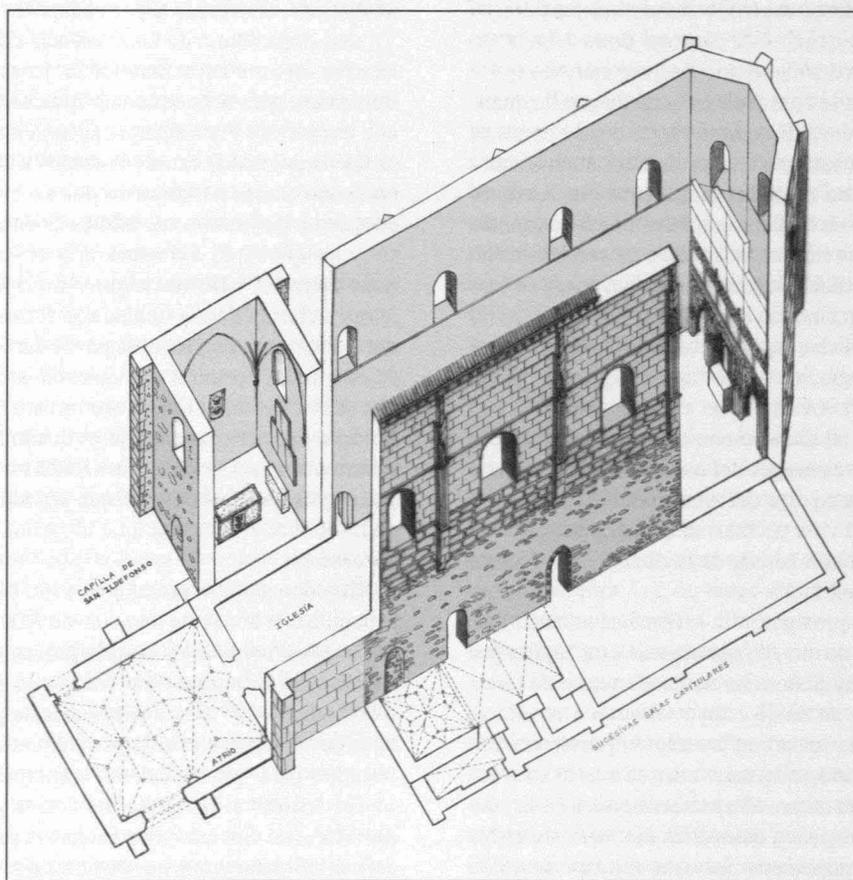


Fig. 2. Reconstrucción hipotética de la iglesia y capillas desde el interior.

/ que aya santa gloria muger que fue de Garcia de Herrera / que aya santa gloria escrito en pergamino de cuero e / sellado co(n) su sello de çera colorada. El tenor del q(ua)l / dicho previllejo de verbo ad verbus es este q(ue) se sygue

En el nombre de Dios.....

Por ende conocida cosa / sea a todos quantos esta c(arta) de previllejo e donacion viere(n) como yo doña Maria Niño hija de mi Señor / el conde don Pero Niño e de mi Señora la condesa / doña Beatriz (*en blanco*) que aya santa gloria E mu / ger q(ue) fuy de my señor Garcia de Herrera a quie(n) Dios de san / to paraíso consyderando e acatando quan breve / es la vida deste mundo e como todas las cosas del / son vanidad exceto el serviçio de Dios nro Señor / que ha de durar e ser remunerado pa(ra) syempre (fol. 1) // jamas. E acatando como el dicho my Señor Garcia de Herre / ra esta sepultado en el monasterio de Sta. Maria del / Paular de la horden de cartuxa en una capilla del glo / rioso e bie(n)aventurado Santo Ylifonso el qual mo / nasterio es sytuado en (e)l val de loçoya en la dioces(is) del / arçobispado de Toledo en la qual capilla del dicho monas / terio es mi deseo de mandar enterrar mi cuerpo quando / deste mu(n)do mi anima partiere. E otro sy soy çierta q(ue) / la Señora dona Maria de Guzman(n) hermana del dicho mi / Señor e mary do tyene deseo y voluntad de se ente / rrar en la dicha capilla quando finare e fallesçiere /. E consyderando otrosy como es razo(n) de dar por / serviçio e amor de Dios alguna satisfaçio(n) e limos / na al dicho monesterio por remuneraçio(n) e fa / brica de la dicha capilla e retablo e armario della /. E por mayor merito ante dios e en remisio(n) de mis / pecados e del dicho Señor mi marido E por q(ue) per / sona alguna otra que no sea de n(uest)ra generacio(n) no se / entyerre en la dicha capilla. Conosco por esta ca(rta) de / previllejo e donaçio(n) que fago donaçio(n) pura e p(er)fe / ta non revocable que es dicha entre bivos grand(e) / limosna al dicho monesterio de Santa. Maria del Pa / ular e prior e monges del convento del de la parte de / una dehesa que se dize del Arroyo del Horno q(ue) / es en termino de mi villa de Talavan la qual p(ar)te yo / la dicha doña Maria Niño herede de la dicha conde / sa mi Señora madre... (fol. 1v.)”.

Y más adelante, prosigue: “... la firme de mi no(m)bre e selle con el sello de mis / armas e quede esta capilla por mia e del / dicho my Señor Garcia de Herrera e de todos aq(ue)llos / que de su linaje e myo vinieren e en ella se quysie / re(n) enterrar q(ue) no les sean ynpedido nin enbarga / do el enterrami(ento) tanto que sea mas baxo q(ue) fue / fecha esta carta de previllejo e donaçio(n) en la casa / de Castilnovo a veynte y cinco dias del mes / de enero Año del nasçimi(ento) de nro Salvador ihu / xpo de mill e quatroçientos y ochenta y quatro / Años ... (fol. 2v.)”.

Tal como vemos, María Niño instituye la capilla como panteón familiar, dotándola con las rentas de una dehesa, que deben aplicarse para la fábrica de la misma., así como

el retablo y el armario de ella. De ello puede deducirse que, en efecto, a partir de esta dotación, se procedió a la reconstrucción de la capilla para ser convertida en panteón, con las formas que hoy vemos en la misma⁹. Respecto al retablo, sabemos que existió uno, presidido por el santo y con seis escenas de su vida, pintadas, obra que ha sido calificada como “gótica del siglo XV” por diversos autores¹⁰.

Los monjes de El Paular, en la persona de su procurador, Fray Rafael, tomaron posesión de la parte de la dehesa donada, en el mismo mes de mayo, tal como consta en otro documento fechado el día 25, que constituye realmente el Acta levantada en aquel momento¹¹. En el poder para tomar posesión, que constituye un nuevo texto, se relata de forma detallada todo el proceso y se incluyen dos cartas de María Niño, dirigidas al Concejo y Alcalde de Talaván, así como el privilegio original de domación¹².

Respecto a María de Guzmán, en efecto, obedeciendo a su deseo fue sepultada también en la capilla de San Ildelfonso. En el primero de los documentos que veníamos analizando, el referido al patronazgo de la capilla se dice: “Y mas doña Maria de Guzman hija de Pedro Nuñez de Herrera dio otra sexta parte de la dehesa de Rosueros y Bentrone, que el Condestable posee para que hubiese una lampara de Plata siempre açendida en la dicha capilla (como la ay) donde estan enterrados y el monasterio haze entre año çiertos aniversarios por los bien hechotes y successores y los monjes sacerdotes dicen cada año dos misas y los que no lo son rezan otras cosas que la orden les tiene cargadas¹³. De suerte que esta Capilla es de estos señores y ellos la tienen fundada de su hazienda y este juro que con ella se compro no se puede dar, donar ni enagenar de ella ni del cuerpo de la hazienda de esta casa por ningún titulo, causa, ni Razon que sea aunque sea obra pia y limosna pues el convento no es dueño del en mas de ser usufructuario y gozar de los Redditos por razon de los sacrificios que hazen y offreçen por los fundadores de la dicha Renta, y personas, que alli estan enterrados y sus successores”.

Esta donación se produjo en 1486 y con ella se dotó a la capilla con una renta perpetua de 2.000 mrs., procedentes de los rendimientos de la sexta parte de la dehesa de Riosueros y Ventrones, en término de Pedraza. De estos 2.000 mrs., 1.000 habrían de dedicarse para aceite de una lámpara de plata que ardería siempre en la capilla y los restantes para “pitanza” del monasterio.

En definitiva, la capilla fue dotada por María Niño y por María de Guzmán, con las rentas procedentes de tres dehesas. Sin embargo, por distintas circunstancias, la primera fue vendida y las otras dos se vieron afectadas por los cambios del señorío de Pedraza, hecho que, posiblemente, provocó el olvido de la capilla como panteón de los Herrera y el cambio de patronazgo de la misma.

1. LAS HERRERA Y LA CASA DE FRÍAS

La única descendiente de García de Herrera y María Niño, Blanca de Herrera, sobrina por tanto de María de Guzmán, y señora de Pedraza¹⁴, casa en primeras nupcias con Alfonso Téllez Girón, señor de Osuna y primer conde de Urueña. Aunque los dos eran menores de edad, el matrimonio resultaba ventajoso y conveniente para ambas partes, pero él muere a los quince años. Blanca contrae de nuevo matrimonio (1472) con el primer duque de Frías (título concedido por los Reyes Católicos el 20 de marzo de 1499) D. Bernardino Fernández de Velasco (†1512), II Condestable de Castilla y Conde de Haro, con lo que se une el señorío de Pedraza a la casa de Frías. Mujer débil y de escasa salud entregó pronto el gobierno y la administración de sus bienes a D. Bernardino. Un año después de morir su padre, doña Blanca, que llevaba once años de matrimonio sin haber tenido hijos, donó a su marido sus posesiones, reservándose el derecho de disponer de algunas rentas con las que sufragar las clásicas mandas piadosas para su salvación y la de sus antepasados¹⁵. Entre estos bienes se contaban no sólo el señorío de Pedraza sino también el de Cigales.

Sin embargo, el nacimiento de su única hija, Ana de Velasco y Herrera, al cabo de varios años de matrimonio, cambiaría posiblemente el pensamiento de Blanca. De hecho, en su testamento, otorgado en Briviesca, en 13 de noviembre de 1499, dejó como heredera universal de todos sus bienes a su hija, y sólo en el caso de que ella muriera sin hijos, pasarían a su esposo D. Bernardino:

“(…) establezco... / por mi huniversal y legitima heredera a doña Ana de Velasco hi /ja del III^o y muy magnifico señor don Vernardino Fernandez de Velasco / condestable de Castilla Duque de Frias conde de Haro mi señor e mi /marido e mia en toda la legitima de todos mis bienes ansi muebles / como raizes con todo lo qual me pertenesce o pertenescer puede / y deve por qualquier titulo via o forma q(ue) sea o ser pueda como quier y en cualquier manera / (fol. 5) (...) quiero e mando y es mi deliverada e determinada /voluntad acordada en muchos tiempos de disponer e mandar / e mando que si caso fuere lo que si Dios Ntro. Señor no quiera ni / permita q(ue) disponga de la d(ic)ha nuestra hija doña Ana de Velasco / sin dexar hijos e hijas q(ue) el d(ic)ho señor don Vernardino Fernandez / de Velasco condestable de Castilla duque de Frias mi señor e / mi marido su padre aya y herede todos los d(ic)hos mis bienes por / siempre e para siempre y los pueda entrar? Y ocupar e tener / y poseer e hazer e haga dellos y en ellos todo lo q(ue) quisiere e por bien / tuviere por quanto siempre fue y agora es esta mi determina / da voluntad por los d(ic)hos cargos que de su señoria tengo”(fol. 6).

Esta voluntad escrita de Blanca no debió ser del agrado del duque y quizás por ello y acaso por otras circuns-

tancias que desconocemos, el mismo día la duquesa y Señora de Pedraza redactó dos codicilos. En el primero recitifica el testamento y otorga al Condestable la quinta parte de todos sus bienes:

“(…) e ynstitutuy y estableci por mi universal heredera a doña Ana / de Velasco fija del d(ic)ho mi señor e mi marido e mia en la legitima de / todos mis bienes muebles e rayzes e pertenescientes quiero e / mando e otorgo q(ue) el d(ic)ho mi señor e mi marido aya e lleve para si / y para hazer y disponer dello lo que quisiere e le plugiere la quinta / parte de todos los d(ic)hos mis bienes los quales son las mis villas / de Pedraza de la Sierra e la Torre de Mormejon e Cigales y el Arro / yo del puerco e Talaban y el Serrajon y el Bodon”(fol. 6v.).

Y en el segundo, llega a nombrarle heredero universal, especificando que sólo a la muerte de su esposo, todos los bienes pasen a su hija:

“(…) quiero e mando y es mi deliberada e deter/minada voluntad acordad en muchos tiempos de disponer e man / dar e mando q(ue) el d(ic)ho mi señor e marido aya e tenga e conti /nue de tener todos mis bienes quantos yo huve y herede de los d(ic)hos / mis señores padre e madre conviene a saver las mis villas de Pe / draza de la Sierra y la torre de Mormejon y Cigales y Arroyo del / Puerco y Talaban y Serrazon y el Bodon con sus fortalezas y tie / rras y basallos y lugares con toda e complida jurisdicción e pechos / y derechos y rentas y otros qualesquier bienes e dehesas e here / damientos y rentas dellos que a mi pertenescan e pueden // pertenescer por (fol. 7v.) toda su vida e pueda llevar e trocar los fructos / y rentas y pechos y derechos dellas complidamente por toda / su vida como d(ic)ho es e que después los dexé a su hija e mia doña Ana / de Velasco y a sus herederos y subcesores libremente e supli / co e pido por m(erce)d al d(ic)ho mi señor e mi marido q(ue) cuando n(uest)ro / señor dios pluguiere darle gracia q(ue) con la su bendicion poder / de matrimonio junte? la d(ic)ha doña Ana nuestra hija e su ma / rido segund se q(ue) lo tiene en cargo y cuydado mas q(ue) a otra / cosa alguna deste mundo mire lo q(ue) le cumple e tenga con e / lla la manera q(ue) a su muy grand nobleza y virtud pertenes / ce de tener segund su estado y el muy singular amor q(ue) a / ella y a mi siempre ha tenido y tiene como yo del lo espero”¹⁶.

Al día siguiente, Blanca se arrepintió de sus últimas decisiones, acaso tomadas de forma precipitada y por miedo a su marido. Por ello, intentó anular los codicilos, pero no tuvo tiempo de hacerlo, pues inmediatamente moriría. A pesar de todas estas circunstancias, Blanca no optó por descansar junto a sus padres en el monasterio de El Paular, sino que ordenó que la enterraran donde fuera sepultado su esposo y para ello dispuso 40.000 mrs. para hacer y asentar las sepulturas. El lugar definitivo sería la capilla de la Concepción del Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, donde también sería inhumada la

segunda esposa del Condestable, doña Juliana Ángela de Velasco.

Ana de Velasco Herrera, provisionalmente privada de los bienes que, en principio le había otorgado su madre, en enero de 1501, firmó las capitulaciones de su matrimonio con Alonso Pimentel, V conde de Benavente (1499-1534)¹⁷, previa concesión de la dispensa papal por el parentesco que existía entre ellos, pues eran primos hermanos. En estas capitulaciones, Bernardino concedió a su hija una dote en la que quedaban excluidos los dominios segovianos del linaje, posesiones que permanecerían en su poder: “Yten mando y quiero q(ue) por quanto / la condesa de Benabente mi hija esta / quexosa de mi del conçierto que hezi / mos sobre la hazienda de su madre / y mia de lo qual tiene hechas mu / chas escripturas y renunciaciones con / juntamente para cumplir algun cargo / de conçiençia si yo tengo y por el / amor que yo le tengo mando q(ue) le sean / dados quarenta mill ducados q(ue) son quinze / quentos de mrs. pagados en cinco / años con q(ue) ante de todas cosas re / nuncien ella e su marido todo el de / recho q(ue) pueden tener a la hazienda / q(ue) era de su madre y mia en aquel he / redero a quien yo la mandare o here / deros y dellos hagan todas las es / cripturas q(ue) le fueren pedidas por / parte del d(ic)ho mi heredero o erederos q(ue) yo dexare por manda o legatos / en la d(ic)ha hazienda o al que antes de // (fol. 4v.) agora o agora lo dexare los quales / d(ic)hos cuarenta mill ducados an de pagar / los herederos que yo dexare en la d(ic)ha / hazienda y si la d(ic)ha condesa y sus / herederos no quisieren contentarse / con los d(ic)hos ducados y no hizieren la / d(ic)has escripturas digo q(ue) doy la manda / por ninguna y mando q(ue) sigan ellos / su justicia y allende de las escrip / turas q(ue) ay entre ellos e mi digo / entre el conde y la condesa y mi / alegarle con lo q(ue) yo dexo por una / escriptura q(ue) esta en poder del Señor / Obispo de Calahorra mi hermano / y por quanto yo he levado alg(uno)s / dineros de la Encomienda y bene / ficios de don Juan y don Pedro Xuarez / mis hijos aun(que) sean gastados con / ellos gastos mando les quinientos / mill mrs. q(ue) me deve el conde de / castro y ochocientos mill mrs. q(ue) me / deve Martin Ruiz de Ganboa los / quales mando para en pago / dellos (fol. 5)”¹⁸.

Efectivamente, Bernardino, hombre de enorme ambición, que llegó incluso a falsificar el testamento de su padre con la intención de regir el patrimonio íntegro de los Velasco, viudo de Blanca, contraerá matrimonio con Juana de Aragón, hija ilegítima de Fernando el Católico, unión de la que nacerá Juliana Ángela. Viudo por segunda vez, parece que aspiró a la mano de la hija del Gran Capitán pero fue recriminado por Germana de Foix. Ante la dura réplica del Condestable, se le prohibió aparecer por la Corte. Don Bernardino, que morirá en 1512, redactó su testamento un año antes y, en contra de la voluntad de su esposa Blanca, nombró como legítima heredera de sus

bienes, entre los que se encontraban las villas de Cigales y Pedraza de la Sierra —es decir, el patrimonio personal de áquella—, a su hija Juliana Ángela, cercenando así los derechos de la legítima heredera, Ana de Velasco y Herrera. Esta disposición ponía fin al Señorío de Pedraza ligado a los Herrera.

Fallecido don Bernardino, Ana de Velasco y Herrera (1486-1519), junto a su esposo, el conde de Benavente, iniciaría un largo proceso de pleitos, reclamando su herencia, frente a Juliana Ángela, que había contraído matrimonio entre tanto con Pedro Fernández de Velasco, III duque de Frías y sobrino de don Bernardino. En este contexto se produjo un sangriento enfrentamiento entre don Alonso Pimentel y don Iñigo Fernández de Velasco, III Condestable y II Duque de Frías, tío de Juliana y su tutor por cédula de Fernando el Católico de 1514¹⁹. Los problemas se prolongaron durante casi un siglo (1512-1595), y finalmente, la demanda se fallaría a favor de los Velasco, desestimándose así los requerimientos de los Pimentel.

De los cinco hijos habidos en el matrimonio entre Ana de Velasco y el Conde de Benavente (Rodrigo, Antonio Alonso, Pedro, Blanca, María Ana y Catalina), heredará el título el segundo, Antonio Alonso Pimentel (1514-1575), por muerte del primogénito, y será precisamente a él a quien el monasterio venderá la dehesa de Arroyo el Horno, con la que María Niño, abuela de Ana, había dotado la capilla. La venta fue ratificada mediante una bula expedida el 13 de enero de 1562, firmada por el Cardenal del Santo Ángel. En ella se exponen las circunstancias de la transacción, así como las connotaciones exactas de la donación de María Niño, en la que se expresaba el carácter de perpetuidad de la misma. “... *Ex parte Nobilis viri Antonii Alphonssi Pimentel Comitis de Benauente Oueten dios nobis oblata petitio continebat ... postque interdictum exponentem ex una et priores ac Conuentum monasterio beate Marie del Paular carthusien ordinis Segobien diect partibus ex altera de et super Sexta parte terram seu pratos et pascuos la dehesa del Arroyo de Forno vulgariter nuncupatos iusta terminos ville de Talabam in partibus extremus extremadura etiam nuncupatis et alios suos confines in dios placentiu consistentium ac eidem monasterio per quondam Nobilem mulierem Mariam Niño in dotem Capella Sancti Alphonsi in dicto monasterio sen eius ecclia institute et certe cause pie seu causas pias intuitu in institutionem data et assignata ut in instrumento donationis huioi Sexte partis latine contineri dicitur...*” Al parecer, según se dice, la causa de la venta obedece a una finalidad pía por parte del monasterio. El documento finaliza del siguiente modo: “... *stabilium seu perpetuos reddituum eidem monasterio utiliosque eisdem oneribus per dictam Mariam relictis subsiciatur couertatur et uirerun sexta pars predicta eidem monasterio hypothecata remaniat*²⁰”.

El coste de la operación ascendió a nueve mil ducados de oro, tal como consta en el documento del patronazgo

que venimos analizando desde el comienzo. En él se expresa la queja por haberse vendido la dehesa, ya que supone “un perjuicio notable de los fundadores y sucesores de la dicha casa de Herrera que tiene acción y derecho al dicho entierro y capilla y ser participantes de los sacrificios que por todos se hazen. Aunque como dicho es sea para otra obra pía, o Limosna, pues no es el directo dominio para podella enajenar del dicho monasterio por haverse dado para que aquella memoria permanezca perpetuamente y es en notable perjuicio de los sucesores de la Casa de Herrera por que vernan a perder la dicha capilla y memoria como dicho es y del dicho convento. Anullando y dando por ninguno cualquier traspaso, o, escritura que en Razon de ello se haya hecho o, hiziere y mandado so graves çensuras al dicho Prior y Convento y que adelante fueren no lo hagan por ninguna via ni forma cesando y anulando y dando por ninguno la que en raçon desto estubiere echo o se hiziere en cualquier tiempo”²¹. Quizás esta sea la causa del pleito que se abrió entre el monasterio y el conde, cuya resolución final no está clara.

Estas circunstancias deben ponerse en relación con otro hecho que afecta a las posesiones del monasterio en tierras de Pedraza, entre las que se encontraba la dehesa de Riosueros y Ventrones, donada al mismo por María de Guzmán y que venía a completar el patrimonio de dotación de la capilla. Ambas dehesas se encontraban en tierras de Pedraza y, al cambiar de dueño el señorío del mismo nombre, como hemos explicado, las rentas procedentes de estas dos dehesas ya no dependían de la casa de Herrera sino de los nuevos propietarios, los Velasco.

En 1596, es decir, un año después del ya citado fallo sobre las posesiones, el monasterio reclama a Juan Fernández de Velasco (†1613), VI condestable, mencionado en el documento anterior, y V duque de Frías, sobrino nieto de Pedro, la dehesa de Riosueros y Ventrones, y con ella la cantidad de 2.000 maravedis, que había otorgado María de Guzmán²². Este dato lo conocemos a través de un nuevo documento de 1708, donde también se le reclaman, en este caso a José Fernández de Velasco (†1713), VIII duque de Frías, IX condestable y biznieto de Juan, los 2.000 maravedis (véase cuadro n.º 2). Del contenido de este escrito se extraen datos de interés para nuestro trabajo.

Como señalábamos, en el documento se recoge la petición que el prior del monasterio hace llegar al duque, en los siguientes términos:

“El P^e. Prior de la R(ea)l Cartuja del Paular, dice como la S^a D. Maria de Guzman dejo 2000 maravedis de Renta perpetua, los mil para que perpetuamente ardiese una lampara delante de su sepulcro donde yaze con sus dos herm^os los Sres. D. Garcia de Herrera y Doña Maria Niño, y los otros mil mrs. para pitanzas de los religiosos para aquellos dias que huviessen de hacer sus especiales memorias e aniversales anales. Y para afianzar dha Renta

dexo en su testamento la sexta parte de la dehesa de Rosueros y Bentrones. Y habiendo fallecido devajo de dha disposición, Por parte de dha Cartuxa se puso demanda a la Cassa de V^a Ex^a en la Real Chancillería de Vallad(olid) sobre la pretenssion de la pertenencia de dha sexta parte de la dehesa de que absol // vieron de dha demanda a la Cassa de V^a Ex^a y le adjudicaron enteram(en)te la dehesa con el cargo de pagar perpetuam(en)te a dha RI. Cartuxa los dhos 2.000 maravedis los quales se han cobrado hasta el año pasado de 1703. Y ahora por el mayordomo que V^a Ex^a tiene en su Villa de Pedraza pone embargo para no continuar en la paga de dhos 2.000 mrs. diciendo tiene orden de V^a Ex^a para ello hasta que otra cosa se le mande, Por tanto, Sup(li)ca a V^a Ex^a que en vista de la executoria de que hago demostración se sirva demandar a dicho Mayordomo o a la persona cuyo Cargo estuviere dar satisfaccion. Continue en la paga de dhos 2000 mrs. los que recibira mer(ce)d de la Grandeza y piedad de V^a Ex^a”²³.

Como vemos, se hace referencia a la demanda que el monasterio interpuso sobre la posesión de la sexta parte de la dehesa, y se especifica que, si bien, se rechazó la posesión de la misma, se obligó a la Casa de Velasco a pagar los 2.000 mrs. de renta anual. Esta cantidad parece que se cobró sin problemas hasta 1703, año en que el mayordomo de los Velasco en la villa de Pedraza dice no contar con autorización para efectuar dicho pago.

Con fecha 13 del mismo mes y año (1708), se expide una carta donde queda especificado el contenido de la ejecutoria de 1596:

“He visto la Exria (executoria) litigada entre el Exmo. Sr Condestable Dn Ju(an) Fdz de Velasco y el Monasterio del Paular por el año pasado de 1596 sobre la sexta p(ar)te de la renta de la Dehesa de Rosueros y Bentrones, por la qual exria se condono a la Casa del Condestable mi Sr a que pagase en cada un año dos mill mrs. de Renta, por razon deste d(e)r(ech)o y constando en la Contt(adu)ria de se estar en la Casa esta Dehesa q(ue) esto se ha de reconocer por las quantas de la Maiordomia de Pedraza por estar en aquel partido dhas dehesas y se debe dar despacho a la p(ar)te del Monasterio del Paular para que perciva en cada un año esta cant(ida)d por haver exivido titulo legitimo Asi lo siento Md (Madrid) y Jullio 13 de 1708”.

El día 18 se confirma que, en efecto, la dehesa se encuentra en tierras del señorío del duque:

“Haviendose Reconozido las q(ue)ntas del Partido de Pedraza Pareze q(ue) la dehesa de Rosueros esta en la casa de Se y q(ue) el gasto de ella se paga al pres(en)te en arrendam(ien)to 60.690 m A 18 de julio de 1708”.

Dos días después se ordena el pago: “Dese desp(acho) para q(ue) se paguen los 2000 mrs de Renta q(ue) contiene la ex(ecutor)ia que se a presentado: mandolo ese dho dia” y finalmente, el día 21, en escrito firmado por el duque de Frías, se hace traslado de la resolución al mo-

nasterio:

“Don Juan Perez de la Torre May(or)mo de Rentas de mi Villa y Partido de Pedraza de la Sierra: Saved que al Padre Prior Monges y Convento del Monasterio del Paular Orden de la Cartuja le tocan y pertenezzen dos mill mrs de Renta en cada un año en virtud de Carta Executoria de la Rl Chanzillería de Valladolid litigada entre el Exmo. Señor Condestable Juan Frz de Velasco y el referido Monasterio del Paular por el año passado de mill quinientos y noventa y seis sobre la sexta parte de la renta de la Dehesa de Rosueros y Ventrones por la qual executoria se condeno a mi Cassa a que pagase en cada un año los expresados dos mill mrs de renta por razon deste derecho y respecto de haver constado en mi Contaduría estar en mi Cassa esta dehesa Os ordeno y mando en virtud del poder general que tengo del Condestable mi tio para el gobierno de todos sus Estados Deis y pagueis al dho Padre Prior Monges y Combento del Monasterio del Paular Orden de la Cartuja los dichos Dos mill mrs de Renta en cada un año que en virtud desta orden que ha de quedar registrada en mi Contaduría y de Carta de pago del Padre Prior o de quien su poder hubiere mando se os pasen en cuenta en la que dieredes del V(uest)ro cargo lo que assi pagareis. Dada en Madrid a Veinte y uno de Jullio de mill Setezientos y Ocho la Duquesa de Frías”.

Queda claro, pues, que los Duques de Frías se hacen cargo de sufragar los 2.000 mrs. con que fue dotada la capilla de San Ildefonso, por corresponder a la renta de una dehesa que se encuentra en la tierra de Pedraza, perteneciente a su señorío desde 1595. Y es posible que este hecho haya llevado a la confusión de considerar a la casa de Frías como patrona de la misma, conociéndose, incluso, en la historiografía, como “capilla de los Frías” desde que A. Ponz, afirmara que tenían enterramiento en ella: “En la capilla de la Resurrección (advocación que por entonces tenía), que es de las mayores, y patronato del Duque de Frías, se ve en medio una grande urna sepulcral de señores de su casa”²⁴. A este respecto, es evidente, como se explicita en el documento anterior que, al menos, en 1708, aún permanecen enterrados en ella los Herrera y, por el contrario, no hay constancia alguna de enterramientos relacionados con los miembros de la Casa de Frías. En definitiva, la relación de los Frías con la capilla se reduce a la obligación de pagar la citada cantidad, adscrita a las dehesas situadas en tierra de Pedraza, por pasar ésta a su señorío.

2. LOS HERRERA Y LOS PIMENTEL

La relación del monasterio de El Paular con el linaje de los Pimentel se intensifica, sin duda, a partir del momento del matrimonio de Ana de Velasco y Herrera (1486-1519) con Alonso Pimentel, V conde y II duque de

Benavente (1499-1530). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que entre la familia Herrera y los Pimentel existió un parentesco desde antiguo. De hecho, Rodrigo Alonso Pimentel (1365-1440), II conde de Benavente, y Pedro Núñez de Herrera (†1430), bisabuelo de Ana, fueron cuñados, al casarse respectivamente con Leonor y Blanca Enríquez, hijas de Alfonso Enríquez y Juana de Mendoza (véase cuadro n.º 1). De estos dos enlaces surgen sendas líneas genealógicas, por un lado la de los Herrera, y, por otro, la de los Pimentel, condes de Benavente, que después de tres generaciones vuelven a unirse con el citado matrimonio. De tal manera, puede concluirse que María de Guzmán, fue tía de Blanca de Herrera y tía abuela de Ana, pero, al mismo tiempo, también fue prima del III conde de Benavente, y sobrina, por parte de madre, del II conde Rodrigo Alonso Pimentel.

Con Alonso Pimentel, esposo de Ana, el linaje atraviesa una época de esplendor. En el siglo XVI los Pimentel forman parte del escogido grupo de Grandes de España, los más insignes títulos del reino, dignidad reservada desde Carlos V a ciertas familias nobiliarias²⁵. No en vano, el V conde, que se había mostrado contrario al regreso de Fernando el Católico a Castilla, contará con el favor del nuevo monarca. Este le nombrará Adelantado Mayor del Reino de León entre otras distinciones, llegando incluso a concederle el collar del Toisón de Oro, en 1519, condecoración que, sin embargo, rechazó. Destacó por su gran actividad artística, algo que se refleja de forma concreta en su testamento²⁶. Sabemos que reformó la fortaleza de Benavente, construyó la casa y palacio en Valladolid, en 1517 fundó el hospital de la Piedad en Benavente y llevó a cabo reformas importantes en el Monasterio de San Francisco del mismo lugar, hasta ser considerado como su segundo fundador²⁷.

La vinculación entre la cartuja y los Pimentel continúa con el segundo de los hijos de Ana de Velasco Herrera y Alonso Pimentel, Antonio Alonso Pimentel de Herrera, que será VI conde y III duque de Benavente (1514-1575) (véase cuadro n.º 3). Es precisamente a él a quien el monasterio vende, como se ha analizado anteriormente, la dehesa Arroyo el Horno, que, en su momento, constituyó la dotación de la capilla de San Ildefonso. Casado con doña Luisa Téllez Girón y Enríquez, hija del Almirante de Castilla, fue uno de los principales nobles del reinado Carlos V. Le nombró Capitán General, así como gobernador del reino y tutor de su hijo Felipe, mientras él estaba en Italia para recibir la corona imperial de manos del pontífice. Aunque su significación en el plano artístico está aún por estudiar en profundidad, sabemos que construyó la capilla familiar, que todavía se conserva, en Santa María de Azogue y se rodeó de artistas entre los que cabe señalar Antonio de Arfe²⁸.

Testimonio claro de esa vinculación es que uno de los descendientes de la generación del VI conde, eligió preci-

samente el monasterio de El Paular para formar parte de la comunidad de monjes. Se trata de Rodrigo Pimentel, quien el 12 de septiembre de 1579 redacta su testamento siendo todavía novicio²⁹. En él, aporta algunos datos acerca de su familia que, no obstante, no son lo suficientemente explícitos como para constatar de forma clara su posición en la línea genealógica que hemos expuesto, a la que sin duda, pertenece. Menciona a su hermano Antonio Pimentel, gobernador de Carca (sic) y Yunquera, a quien nombra testamentario, a su hermana Margarita Pimentel, monja en las Huelgas de Valladolid y a su tío Alfonso Pimentel, de quien no especifica nada más. Resulta curioso que no se expliciten sus padres, como es habitual a la hora de redactar un testamento.

¿Quién era este Rodrigo Pimentel? Realmente no es sencillo encuadrar con certeza su posición en el linaje. Teniendo en cuenta la fecha del testamento y que por entonces era novicio, puede aventurarse que pertenecía a la generación del VI conde de Benavente, Juan Alonso Pimentel Herrera y Enríquez, y por tanto, todo hace pensar que era nieto de Ana de Velasco Herrera y Alonso Pimentel.

En el testamento especifica que se encuentra en su último año de noviciado y como tiene el firme propósito de profesar en la orden, decide testar en ese momento porque tiene libertad para disponer de sus bienes, disponibilidad que, siendo monje, no tendrá. Dice: “In dei Nomine Amen. Conoscida cosa sea los / que esta carta de testam(ento) vieren como yo Don / Rodrigo Pimentel, Monxe Novicio q(ue) soy en el Mo/nesterio de Nuestra Señora S(an)ta Maria del Paular Hor/den de la Sagrada Cartuxa, que es en el Valle de Lo/zoia Jurisdizion de la Ziu(da)d de Seg(ovi)a. Estando bueno / y en mi entero juicio natural e creiendo como fiel / e berdaderam(en)te creo en la Santissima Trinidad Padre / Hixo Espiritu S(an)to Tres Personas e un solo Dios Verdadero / e todo lo que mas tiene e cre la S(an)ta M(adr)e Yglesia de Roma / e por que yo estoy a lo ultimo del año de mi noviziado / e tengo firme proposito de profesar en la dcha Orden / e por que agora antes de la Profesion tengo livertad para / disponer e testar de mis vienes la qual no tendre / despues de profesado e atento esto quiero facer e hor / denar e otorgar mi testam(en)to e ultima boluntad e por / el prese(n)te ynstrum(en)to ago e otorgo el dcho mi testam(en)to / en la forma siguiente...”

Respecto a su enterramiento y honras fúnebres dice que debe ser de la forma acostumbrada para los religiosos de la Cartuja y, en ese sentido, lo deja en manos del prior Bernardo de Castro³⁰: “ Primeramente encomiendo mi anima a Dios / nuestro Señor q(ue) la crio conpro e Redimio por su / preciosa sangre Y el cuerpo a la tierra de donde / y para donde fue formado, e que es cumplimi(en)to / de mi anima e osequias quando Dios fuere servi / do de me llevar, se a de facer según la Horden a/costumbrada a lo facer p(ara) los otros Relixiossos / en

quanto esto lo dexo a lo que el P(adr)e Prior e Con / bento de la dcha Cassa e orden, mandaren facer”.

En lo que atañe a sus bienes, entrega el “dinero” que llevó al monasterio en el momento de su entrada y señala que a esa cantidad deben añadirse 2.000 ducados que le debe el “Yllustre Sr. Dn. Antonio Pimentel” su hermano, cuya carta de obligación entregó al Prior. En total la cantidad asciende a 3.700 ducados que deben repartirse en rentas y limosnas. Señala también que su tío Don Alfonso Pimentel le debe 3.000 reales, que se entregarán igualmente en limosnas y, que su Majestad le dio 400 ducados en el reino de Nápoles, cantidad que entregó a su hermana doña Margarita Pimentel, monja de las Huelgas de Valladolid. Nombra como testamentario a su hermano Antonio y da poder al prior del monasterio, don Bernardo de Castro, para que pueda cobrar de él³¹.

Para concluir, si con el matrimonio de Alonso Pimentel y Ana de Velasco Herrera se intensifica, como decíamos, la relación de los condes de Benavente con el monasterio, del segundo casamiento del mismo Alonso Pimentel con Inés de Mendoza, surge una línea genealógica que enlazará a dichos condes con los de Monterrey. María Pimentel, fruto de este segundo enlace, casará con Alfonso de Acevedo y Zúñiga, III conde de Monterrey, de quienes descenderá Baltasar de Zúñiga que también va a elegir el monasterio de El Paular como lugar de enterramiento para él y su familia³².

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO N.º 1

A.H.N. Nobleza, Osuna, leg. 476 D. 4 (9)

Noticias del patronazgo que tienen los Señores de la Casa de Herrera en el comb(en)to de el Paular de Segovia año 1488

Casa de Herrera

Paular

Segobia

(Son dos copias idénticas una para la Casa de Herrera y otra para la Capilla)

(... primera copia)

Memoria para la Capilla de S. Ylefonso

En el monasterio de la Cartuxa de Nuestra S^a del Paular, Arçobispado de Toledo / ay una Capilla de la vocación de S. Illefonso, en la qual ay un sepulcro muy grande, de Alabastro y mármol, todo lleno de escudos, de diversas armas, de los señores que an sido de Pedraça y de la casa de Herrera antiguamente y todas las paredes llenas de los dichos escudos muy dorados, cuya memoria oy se conserva, con mucha gloria de los señores que de aquella casa alli estan enterrados, que elligieron aquella Capilla para

su entierro y le dieron y dotaron de mucha plata y de otras cosas y especialmente Pedro Nuñez de Herrera hijo de García Gonzalez de Herrera y de doña Maria de Guzman, le dio privilegios de franquezas y se enterraron allí y Garcia de Herrera su Hijo.

Y doña Maria Niño Hija de la dicha casa, se mando allí enterrar y la dio muchos vasos, y ornamentos de plata y seda, y mas le dio la sexta parte de la dehesa de Arroyo el horno, el año de mil quatrocientos ochenta y quatro. La qual parte de dehesa, el monasterio vendio al conde de Venavente, padre del que oy lo es, por ser suyas las cinco partes Restantes y haver heredado la mayor parte de los bienes de la Casa de Herrera cuya es la dicha Capilla y entierro, en precio de nueve mil ducados. los quales el dicho monasterio empleo y compro en cierto juro de a treinta mil el millar sobre las alcabalas de Medina del Campo que tiene y possee.

Y mas doña Maria de Guzman hija de Pedro Nuñez de Herrera dio otra sexta parte de la dehesa de Rosueros y Bentrone, que el Condestable possee para que hubiese una lampara de Plata siempre aqendida en la dicha capilla (como la ay) donde estan enterrados y el monasterio haze entre año ciertos aniversarios por los bien hechores y successores y los monjes sacerdotes dicen cada año dos misas y los que no lo son rezan otras cosas que la orden les tiene cargadas.

De suerte que esta Capilla es de estos señores y ellos la tienen fundada de su hazienda y este juro que con ella se compro no se puede dar, donar ni enagenar de ella ni del cuerpo de la hazienda de esta casa por ningun titulo, causa, ni Razon que sea aunque sea obra pia y limosna pues el convento no es dueño del en mas de ser usufructuario y gozar de los Reddidos por razon de los sacrificios que hazen y offrecen por los fundadores de la dicha Renta, y personas, que allí estan enterrados y sus successores.

Ase de pedir a su Sanctidad breve para que el Prior y Convento que al presente es, y adelante fuere para siempre no de, ni done, ni traspasse, ni enajene el dicho juro ni lo venda, ni de a titulo de Limosna (fol. 3, 1 de la segunda copia) // ni de ninguna obra pia; que se compro con los dichos nueve mil ducados en que se vendio la dicha dehesa del Arroyo el horno que se dio para la fundación de la dicha Capilla de S. Illefonso. Por ser en perjuicio notable de los fundadores y successores de la dicha casa de Herrera que tiene acción y derecho al dicho entierro y Capilla y ser participantes de los sacrificios que por todos se hazen. Aunque como dicho es sea para otra obra pia, o Limosna, pues no es el directo dominio para podella enajenar del dicho monasterio por haverse dado para que aquella memoria permanezca perpetuamente y es en notable perjuicio de los successores de la Casa de Herrera por que vernan a perder la dicha capilla y memoria como dicho es y del dicho convento. Annullando y dando por ninguno cualquier traspaso, o, escriptura que en Razon de

ello se haya hecho o, hiziere y mandando so graves çensuras al dicho Prior y Convento y que adelante fueren no lo hagan por ninguna via ni forma cesando y anulando y dando por ninguno lo que en raçon desto estubiere echo o se hiziere en cualquier tiempo (fol. 4).

DOCUMENTO N.º 2

A.H.N. Nobleza, Osuna, c. 477, D. 64

Poder para tomar posesion. Incluye dos cartas de María Niño al concejo y alcajde de Talavan y el privilegio de donación original

Donación

Una scriptura de donación echa por la Señora D^a Maria Niño muger que fue de el Señor Garcia de Herrera e hija de el Señor Conde Dn Pedro Niño y de la Señora Condesa D^a Beatriz, en favor de el Prior y Monges del Monasterio del Paular de Segovia, de la parte de Dessa q(ue) se dize de Arroio el Orno termino de la villa de Talavan perteneciente a la dha Señora: Su fecha 25 de mayo de 1484 ante Alonso Arias es(criba)no.

Talaban

Marzo-25

Año-1484

(en la hoja siguiente)

2 de mayo de 1484

De Arroyo de Horno

Posesion que se tomo por parte del M.º del Paular de la p(ar)te de la deesa de Arroyo el Horno que dono al convento doña M^a Niño hija del conde P.º Niño.

En la villa de Talava(n) domingo dos dias del mes / de mayo año del nascimiento de nro Salvador ihu/xpo de mill e quatrozientos e ochenta e q(ua)tro años estando en / el çementerio de la igl(es)ia de la dicha villa ayuntados a conçejo a canpa / na repicada segu(n)d q(ue) lo han de uso e de costunbre e stando en el / dicho ayuntamiento Diego Min e Toribio Mis al(cal)des ordinarios en la / dicha villa e Lorençio Ferna(n)des mayordomo de la Señora e Ju(an) Barvejo alguasil e Ju(an) F(e)rr(ande)s Çapatero e Ju(an) Martines Çapatero G^a Martinez capellan e(n) / la dicha villa e Ju(an) de Matro e Aº Serrano e Domingo F(e)rr(ande)s e Pero Gar / çia e Ju(an) Rodrigues e G^a Lorençio e Aº Gs. e Ju(an) Marcos e Andres Domingo / e Aº de Alva pregonero del conçejo de la dicha villa e otros al(gu)nos / vesinos de la dicha villa e otrosy estando y presente Alfonso / P(ere)s alcajde de la casa e fortaleça desta dicha villa e en presen / çia de mi Lorenço Fer(nande)s escrivano publico en la dicha villa e su ter / mino por mi señora doña Maria Niño señora de la dicha villa e estos / testigos de Yuso escritos paresció y presente el devoto padre Re / ligioso que se dixo por no(m)bre Fray Rafahel procurador de los / devotos religiosos prior e monjes e conven-

to del monesterio de / Santa M(ar)ia del Paular de la orden de Cartuxa q(ue) es en (e)l valle de / Loçoya çerca de Rascafria en el arçobispado de Toledo e mostro / presento en (e)l dicho conçejo e ayuntamiento una carta de poder escrita en / papell e signada de escribano publico segu(n)d q(ue) por ella paresce / el thenor de la q(ua)l es este que se sigue

Sepan q(ua)ntos esta ca(rta) de poder viere(n) como nos el prior e mo(n)ges / e convento del monesterio de Santa M(ar)ia del Paular de la orden / de cartuxa q(ue) es en el valle de Loçoya çerca de Rascafria q(ue) esta / mos ayuntados a nro capitulo a canpana tañida segund q(ue) lo ave / mos de uso e de costu(m)bre de nos ayuntar con frey Ferna(n)do de Getino / prior del dicho monesterio y estando presentes frey Diego de Moli // (fol. 1) neros e frey Anto(n) de Aragoneses e frey Min de Monilla e frey / Pedro de Segovia e frey Toribio de Castres e frey Diego de / Sant Esteva(n) y frey Diego de Soria e frey Jua(n) vizcaíno e / frey Juan de Villa Vieja e frey Anto(n) de Coria vica(rio) e frey / Rafael procur(ador) e frey Alfonso de Lista e frey Françisco de / Madrigal e frey Françisco de Sevilla e frey Rodrigo de / Olmedo de frey Alfonso de Cordova sacristan e frey Alfon(so) de / Utres mo(n)ges profesos del dicho monest(erio). ot(or)gamos e conoce / mos q(ue) damos e o(tor)gamos todo nuestro pode(r) co(m)ptado bastante llenez / segund q(ue) mejor e mas co(m)plidame(n)te lo podemos e devemos dar / e ot(or)gar de d(e)r(ec)ho a vos el dicho fray Rafahel procur(ador) del dicho mo(n)sterio pa(ra) q(ue) por nos e en n(uest)ro no(m)bre e del dicho monest(erio) poda / des tomar e tomedes posesion de la p(ar)te de la dehesa q(ue) se llama / del Arroyo el Horno de la q(ua)l dicha p(ar)te de la dicha dehesa fizo gra(cia) e merçed e donacion della al dicho monest(erio) e prior e mo(n)jes e / religiosos del la dicha Señora Doña Maria Niño mug(er) q(ue) fue del Señor Garçia / de Herrera q(ue) Dios aya por q(uan)to nuestro Cargo de rogar a Dios por ella / e por el ani(m)a de su Señor marido G(ar)çia de Herrera e de sus defu(n)tos segu(n)d se contiene mas largamente en la c(arta) de previllejo e donacion / q(ue) fiso la dicha señora doña M(ar)ia Niño al dcho monesterio el q(ua)l dicho pode(r) vos damos e ot(or)gamos segund dicho es pa(ra) q(ue) tomades / la dicha posesion de la dicha p(ar)te de la dicha dehesa e pa(ra) q(ue) la poda / des arrend(a)r e arrendades e fagades arrendami(ento) e arrendam(iento)s E pa(ra) y cobredes los mrs del dicho arrendami(ento) o arrendami(ento)s e pa(ra) q(ue) podades dar e dades c(art)a o c(art)as de pago e de fin e q(uan)to de los mrs q(ue) asy resçe / bieredes del dicho arendami(ento) o arrendami(ento)s lo q(ua)l todo e q(ua)lquier p(ar)te / dello avremos por firme e por valedero agora e en todo t(iem)po / del mu(n)do e damos vos el dicho poder pa(ra) que podades presentar / e presentedes q(ua)lesq(ui)er escrituras o p(ri)vadas q(ue) menester fuere o po // (fol. 1v.)

dades presentar (...)

... o(tor)gamos esta ca(rta) de poder ante el / escrivano e not(ario) publico e de los testigos de yuso escritos al q(ua)l ro / gamos / ... / a los presentes q(ue) dello fuero(n) testigos / q(ue) fue fecha e o(tor)gada esta ca(rta) de poder dentro en (e)l dicho monest(erio) / a veint(e) e tres dias del mes de abril año el nascimi(ento) del nuestro // (fol. 2).

Salvador ihu xpo de mill e q(ua)trocientos e ochenta e q(ua)tro años / testigos q(ue) fueron presentes a todo lo q(ue) dho es llamados e ro / gados Martín entallador vesino de Segovia e Juan G(ar)çia vesino / de Rascafria e Alfonso fijo de Alfonso Grrs vesino del dicho lugar de Rascafria va testado do dis al dicho monest(erio) vala / no en pres(en)cia E yo Ferna(n) G(ar)çia de Pinilla vesino de Rascafria / escri(vano) nota(rio) publico del Rey e Reyna ntros señores e su escrivano / de la su camara e de todos los sus reynos e señorios fuy p(re) / sente a todo lo sobre dicho con los dichos testigos e a ruego e / otorgami(ento) de los señores padres religiosos esta ca(rta) de poder fise / escrevir e por q(ue) es verdad fise ay este mi signo en testi(moni)o / de verdad Ferna(n) G(ar)çia escrivano.

E presentada e leyda la dicha ca(rta) de pod(e)r luego el dicho / Fray Rafael en el dicho no(m)bre del prior mo(n)jes e co(n)vento / del dicho moneste(rio) mostro e presento dos ca(rta)s mensajeras escritas / en papel e firmadas del no(m)bre de la dicha Señora doña / M(ari)a Niño señora de la dicha villa la una dirigida al dcho / conçejo e la ot(ra) dirigida al dho su alcajde el thenor de las q(ua)les una en pos de otra es este que se sigue

Conçejo e al(cal)des regidores e omes buenos de la mi villa de Tala / van yo doña M(ari)a Niño vos embio mucho a saludar asy / como aq(ue)llos pa(ra) q(ue) n todo bien e onrra deseo sabed que yo fise / gra(cia) e donacion de la terça pa(r)te de la dehesa de Arroyo e Horno / q(ue) yo p(ar)ty co(n) las señoras mis Hermanas después de la muerte / del conde mi señor que aya santa gloria la q(ua)l rinde q(ui)ñçe / mill mrs los q(ua)les levo fasta oy G(ar)çia de Hrr(er)a mi señor / que aya santa gloria desta terça p(ar)te como he dicho he / fecho graçia e donacion a la casa del Paular e mo(n)jes (fol. 2v.) // della porque tenga(n) cargo de rogar a Dios por su anima e mia / e de los señores q(ue) me la dexaro(n) por tanto yo vos ruego e / ma(n)do q(ue) los usedes e fagades asentar en la posesion d(e) la dha / terça p(ar)te d(e) la dehesa asy deste año de la fecha desta ca(rta) como de los venider(o)s e asy mismo ma(n)do a los arrendad(o)s q(ue) la dha / p(ar)te desta dehesa tovieren arrendada que luego como con esta / mi ca(rta) fueren req(ue)ridos los den e pague(n) todos los mrs a los re / ligiosos de la dicha casa del Paular segund q(ue) a mi estavan otor / gados e con esta yo los resçibiere en carta e pago nro Señor / con su g(ua)rda vos aya desta casa de Castilnovo a dos dias / de abril de ochenta e q(ua)tro años la mas dolorida triste doña / M(ari)a Niño.

Alcayde de la mi villa de Talavan amigo yo vos enbio sa / ludar por q(ue) yo ove fecho graç(ia) e donacio(n) a la casa del / Paular donde mi señor Ga(r)ç(ia) de Herr(er)a q(ue) aya santa gloria / esta sepultado de la mi p(ar)te de la d(e)hesa del Arroyo del Horno q(ue) / es en termi(no) desta mi villa de Talavan q(ue) pienso esta arrenda / da a los vesinos e onbr(e)s buenos d(e) ese conçejo por qu(n) se mill / mrs. yo vos ruego e ma(n)do que luego a los frayles o sus / procuradores de la dicha casa q(ue) ay fuere los fagays acudir? / todas las rentas de la dicha dehesa asy deste año de la fecha desta / ca(rta) como de las de aq(ui) adelant(e) e los fagays asentar e darla / posesion della pa(ra) q(ue) pueda(n) faver lo q(ue) cojeren della de ay / adelante como cosa p(ro)pia de la dicha casa e asy mismo lo / escrivo al conçejo e onbr(e)s buenos mis vasallos desta mi villa / e n(ue)s(tr)o Señor en su espeçial encomienda aya de la casa de / Castilnovo a dies de abril año de ochenta e q(ua)tro. E esto (fol. 3) // se entyende los q(ui)nse mill mrs q(ue) levava mi señor Ga(r)ci)a de / Herrera de la terça p(ar)te de la p(ar)tiçion q(ue) yo fise con las se / ñoras mis hermanas de la dehesa del Arroyo del Horno. La / mas dolorida y triste doña M(ar)ia Niño.

E presentadas e leydas las dichas ca(rta)s luego el dicho / fray Rafahel en el dicho no(m)bre de los dichos prior mo(n)jes / e convento del dicho monest(erio) mostro e p(re)sento en el dicho conçejo / e leer fiso por mi el dicho escrivano una escriptura de previllejo / e donacion escripta en pergamino de cuero e firmada del no(m)bre / de la dicha Señora Doña M(ar)ia Niño e sellada con su sello de çera / colorada en una caja de madera pendiente en una çinta / de seda açul e sygnada de escrivano publico segund q(ue) por ella pa / resçe con la q(ua)l dicha escriptura de pergamino original asy / mesmo mostro e presento un traslado della misma es / crito en papel e sygnado de escrivano publico segund q(ue) por el / paresçe el thenor del q(ua)l es este q(ue) se sigue.

Este es traslado signado fielmente conçertado e sacado / de una ca(rta) de previllejo e donacio(n) escripta en pergamino e sella / do con su sello pendiente en una caja de madera co(n) çera colora / da de las armas de la señora doña Maria Niño fija del co(n)de / don Pero Niño muger de G(ar)ci)a de H(er)ra que aya santa gloria e col / gada e cosida co(n) çemylla açul e firmada la dicha escriptura del no(m)bre de la dicha Señora doña M(ar)ia Niño e signada de escrivano publico el thenor de la q(ua)l escriptura es este q(ue) se sygue / de xabo a xabo. En el no(m)bre de Dios... (fol. 3v.)

/.../ conoçida cosa sea a todos q(ua)ntos esta ca(rta) de previllejo e donacion / vieren como yo doña M(ar)ia Niño fija de mi señor el conde don Pedro / Niño e de mi señora la condessa doña Beatriz de (*en blanco*) q(ue) aya(n) s(an)ta / gloria e muger q(ue) fuy de mi señor G(ar)ci)a de Herrera a q(ui)en Dios de / santo parayso considerando e acatando q(ua)nd breve es la vida / deste

mundo e como todas las cosas del son vanidad acebto el servy / çio de Dios nro Señor q(ue) ha de durar e ser remunerado para sye(m)pre / jamas e acatando en como el dicho mi Señor G(arc)ia de Herrera esta sepul / tado en el monesterio de Santa Maria del Paular de la orden de cartuxa / en una capilla del glorioso e bien aventurado Santo Alifonso / el q(ua)l monesterio es sytuado en (e)l val de Loçoya en la diócesis del / Arzobispado de Toledo en la q(ua)l capilla del dicho monesterio es / mi deseo de ma(n)dar enterrar mi suerpo q(ua)ndo deste mu(n)do mi anima / partiere e otrosy soy çierta q(ue) la señora doña Maria de Gusma(n) / hermana del dicho mi señor e ma(ri)do tiene deseo e voluntad de se / enterrar en la dicha capilla q(ua)ndo finare e falleciere e co(n) / sidera(n)do ot(ro)sy como es raçon de dar por serviçio e temor / de Dios alguna satysfación o limosna al dicho monesterio / por remuneración e fabrica de la dicha capilla e retablo e almario della e por mayor merito ant(e) Dios e en remysion de mis pecados e del dicho mi señor mi m(ar)ido e por q(ue) p(er)sona algu(na) // (fol. 4) que no sea de nra generación no se entierre en la dicha capilla / conosco por esta ca(rta) de previllejo e donacion q(ue) fago donacion pura / perpetua e no revocable q(ue) es dicha entre vivos e graçia e limos / na al dicho monesterio de Santa M(ar)ia del Paular e prior e mo(n)jes / del convento de la dicha p(ar)te de una dehesa q(ue) se dice el Arroyo el Horno / q(ue) es en termino de la my villa de Talava(n) la q(ua)l p(ar)te yo la dicha Doña / Maria Niño herede de la dicha condessa my señora madre e me copo / por p(ar)tija al t(iem)po q(ue) p(ar)timos yo e mis hermanas la q(ua)l parte de la / dicha dehesa q(ue) asy me copo en p(ar)tiçion fago della donacion p(er)petua / como dicho es al dicho monesterio prior e monjes e convento del por las / raçones e cabsas suso dichas e porq(ue) los dichos religiosos q(ue) agora son e fuere(n) de aq(ui) adelante tenga(n) cargo e sean tenudos / de rogar a Dios por el ani(m)a del dicho my señor e marido G(ar)ç(ia) de He / rera e por la mya a los q(ua)les padres prior e religiosos e con / vento del dicho monesterio ruego e pido en alimosna e gr(a)çia q(ue) / aya(n) de desir en cada un año pa(ra) siempre jamas tres aniversarios / cantados en el dicho monesterio uno por el anima d(e)l dicho my / señor e m(ar)ido G(ar)ç(ia) de Herrera e por las animas de sus p(ro)genitores / o(tro) por mi anima e por las animas de los señores co(n)de e co(n)desa / mis padre e madre e el ot(ro) por el anima de la dicha Señora doña / M(ar)ia de Gusma(n) e de sus defuntos e otrosy ruego a los dichos / prior e convento muy afectuosamente del dicho moneste(ri)o q(ue) ma(n)den e faga(n) celebrar cada dia en la dicha capilla a algunos re / ligiosos por q(ue) alcançemos e ayamos p(ar)te de los sacrificios / e bienes q(ue) en ella se fisiere(n) e desde agora en ad(e)lant(e) q(ue) esta carta / de donacion es fecha e por ella me desisto e p(ar)to de la p(ro)piEDAD / e señorio tene(n)çia e posesion bos e rason e q(ua)lq(ui)er derecho

q(ue) yo / aya e tenga e pueda aver e tener o ot(ro) por my en my no(m)bre / en q(ua)lq(ui)er man(er)a a la dicha p(ar)te de la dicha dehesa e renu(n)çio a todo // (fol. 4v.) e trapaso en el dicho monesterio en los dichos prior e mo(n)jes / e convento del e les doy licencia e facultad p(ar)a q(ue) por su propia / autoridad la pueda(n) entrar e tomar e poseer e paçer e cortar / e arrendar como cosa propia syn liçençia de juez ny autoridad / de otra p(er)sona alguna desde oy dia de la fecha e a mayor / abu(n)damiento por esta carta me constituyo por precaria poseedora / d(e) la dicha p(ar)te de la dicha dehesa en no(m)bre del dicho monesterio e / por el e p(ar)a el e me obligo de no revocar esta mi dicha donaçion / por cabsa ni raso(n) algu(na) q(ue) sea ny ir ny venir cont(ra) ella ni cont(ra) / p(ar)te algu(na) della en t(iem)po algu(n) en juicio ni fuera del antes de la aver / por carta e firme para siempre jama E mando a los mis her(ede)ros / e suçesores so pena d(e) la my maldicion q(ue) ni(n)gu (no) dellos no venga con / tra esto ni p(ar)te dello pa(ra) lo q(ua)l todo asy tener g(ua)rdar e co(m)plir obligo / a ello a mi misma e a todos mys bienes muebles e rayses avi / dos e por aver e por q(ue) esto sea çierto e firmo e no venga ni / duda otorgue esta carta de previllejo e donaçion antel escrivano e / testigos de yuso escritos e por mayor validaçion e firmesa la / firme de mi no(m)bre e selle con el sello de mis armas e q(ue) de / esta capilla por mia e del d(ic)ho my señor G(a)rçi(a) de Herrera e de todos / aq(ue)llos que de su linaje e mio veniere(n) e en ella se q(ui)sieren ente / rrar q(ue) no les sea ynpedido ni enbargado el enterrami(ento) ta(n)to / q(ue) sea mas baxo q(ue) fue fecha esta carta de p(re)vallejo e donaçion / en la casa de Castilnovo a veinte e cinco dias del mes de / março año del nascimi(ento) de nro ihuxpo de mill / e q(ua)troç(ien)tos e ochenta e q(ua)tro años testigos q(ue) fueron presentes roga / dos e llamados q(ue) viero(n) todo lo sobre dicho e firmaron con su / no(m)bre a la dicha señora doña M(ar)ia Niño e sellaron su sello / de las armas de su no(m)bre Gomes de Herrera e Lope Ortys escuderos e criados // (fol. 5) de la dicha Señora e Ferna(n) M(art)i(ne)s: clerigo capella(n) de la dicha se / ñora Esta dicha donaçion yo fago de la mitad desta dicha / dehesa fecha(s) tres p(ar)tes entre la dicha señora doña M(ar)ia Niño / e mis hermanas doña Ynes Niño y doña Leonor Niño mis / hermanas a salvo q(ue) dando la otra mentad de la dicha dehesa / porq(ue) me fua dado en casami(ento) q(ue) se q(ue)de pa(ra) mi la dicha señora / doña M(ar)ia Niño la mas dolorida y triste doña M(ar)ia Niño E yo Alfon(so) Go(n)çales de Toro escrivano del Rey e Reyna nros se / ñores e su not(ario) publico en la su corte e en todos los sus / reynos e señorios fuy presente a todo lo q(ue) dicho es en / uno con los dichos testigos q(ue) en mi presençia ante ellos la / dicha señora firmo su no(m)bre e a su ot(or)gami(ento) lo fise / escrivir e por ende fise ay este my signo en testimonio / de Verdad. Alfonso de Toro.

En la casa de Castilnovo a dies dias del mes de abril / año del nascimi(ento) de nro Salvador ihuxpo de mill e q(ua)tr(ocientos) / e ochenta e q(ua)tro años en presençia de my Alfon(so) Gonçales / de Toro escrivano e not(ario) publico suso dicho e ante los testigos / yuso escriptos paresçio la dicha Señora doña M(ar)ia Niño e dixo q(ue) por q(uan)to ella avia fecho e ot(or)gado la dicha carta de / previllejo e donaçion en la forma suso dicha q(ue) a mayor / validaçion e firmada della la ratificava e ratifico e / q(ue) jurava e juro a Dios e M(ar)ia e a esta señal de / cruz † q(ue) con su mano destra tanxo corporalmente e / a las palabras de los Santos Evangelios do q(ue) era y / estan escriptos segu(n)d forma de vida de d(e)r(e)cho q(ue) ella ni / otro por ella en t(iem)po alguno q(ue) esta no yra ni v(er)na contra / la dicha carta ni contra p(ar)te alguna della en virtud e cargo // (fol. 5v.) del dicho jurame(n)to por ella asi fecho so pena de caer en / las penas e premias q(ue) las leyes del derecho pone(n) e ma(n)dan e de cómo la dicha señora lo dixo e juro ma(n)do a my / el dicho escrivano e notario publico la diese asi signa/ da de my signo e a los presentes rogo dello fuesen testi / gos los q(ua)les son estos rogados e llamados don Pedro / conde de Nieva sobrimo de la dicha Señora e Gomes de / Herrera e Lope Ortys e Alfonso de Toro el moço es / cuderos e criados de la señora va escrito sobre raydo en la dicha donaçion en esta otra foja desta otra parte / do dise de mys armas e q(ue) de esta capilla por mia e / del dicho my señor vala e no(n) en pesca e yo Alfon(so) Go(n)sales de Toro escrivano e notario publico suso dicho / fuy presente a todo lo suso dicho en uno con todos los dichos / testigos a este otorgamiento e a ma(n)damiento e rue / go de la dicha señora dona M(ar)ia Niño lo screvy se / gund q(ue) ante my paso e por ende fise aq(ui) este mi signo Alfonso Gonçales de Toro va testado o disq(ue) es en termino e o dis premios va entre renglones o dis / dichos o e dis dicha e en la marg(en) o dis e faga(n) va / la no(n) en presta / q(ue) fue fecho e sinado este traslado de previllejo e donaçion oreginal bien e fielme(n)te / de Verbo ad verbum) en el dicho monesterio del Paular / a veynte e q(ua)tro dias del mes de abril año del nascimi(ento) de / nro Salvador ihuxpo de mill e q(ua)troçientos e ochenta e q(ua)tro años testigos que fueron presentes llamados e / rogados e viero(n) leer e conçertar este dicho traslado con // (fol. 6) la carta de previllejo e donaçion oreginal q(ue) no ay mas e(n) la / una q(ue) en la otra Alfonso de Alfonso Grrs E Pedro fijo de / Pedro Garçia e Juan de Myngo G(ar)çia vesinos de Rascafria / e yo Fernan Garçia de Petylla vesino de Rascafria es / crivano e notario publico del Rey e Reyna ntros se / nores e escrivano de la su cama(ra) en todos los sus reynos / e señorios fuy presente con los dichos testigos e ley / e conçerte este dicho traslado con la carta de previllejo e / va çierto e fise escrivir esta carta de traslado e por q(ue) es ver / dad fise aq(ui) este myo signo en testimonio de verdad / Fernan Garcia escrivano.

E asy presentadas e leydas todas las dichas / escrituras en la man(er)a q(ue) dicho es luego el dicho frey / Rafahel en el dicho no(m)bre de los dichos religiosos e / devotos padres prior e mo(n)jes e convento del dicho mo / nesterio dixo q(ue) pedia e pidio req(ue)ria e req(ui)rio como / mejor de d(e)recho podia e devya a los dichos conçejo alcalde / e all(cal)des de la dicha villa q(ue) cu(m)plan las dichas cartas de la / dicha señora doña Matia Niño e el dicho prevyllejo e / donaçion por ella fecho al dicho monesterio e en / cu(m)plie(n)dolas que vaya(n) a le poner e ponga(n) en no(m)bre / del dicho monesterio en la posesion e tenençia de la / terçia p(ar)te de la dicha mitad de la dicha heredad e / dehesa q(ue) se dise del Arroyo del Forno q(ue) es en termi(no) des / ta villa contenida en la dicha donaçio(n) e en las // (fol. 6v.) dichas cartas de la dicha señora doña M(ar)ia Niño e asy / puesto le acuda(n) e fagan acodir con q(ui)nse mill mrs q(ue) la / dicha p(ar)te de la dicha dehesa ha rentado este presente / año e co(n) lo q(ue) rentare de aq(ui) adelante e sy lo restara(n) q(ue) fara(n) bien e derecho En ot(ra) man(er)a dixo que protestava / e protesto todo aq(ue)llo q(ue) de d(e)r(e)cho protestar podia e de / via a las costas e esto co(n) lo q(ue) su villa fesiese e respo(n) / diese dixo q(ue) lo pedia e pidio por testimonio sig / nado a mi el dicho escrivano pa(ra) g(ua)rda e co(n)servaçion de los / dichos prior mo(n)jes e convento del dicho mon(e)ste / rio e suyo en su no(m)bre el q(ua)l dixo q(ue) protestava e / protesto en salvo pa(ra) adelante en todas cosas e a los / p(re)sentes rogo q(ue) fuesen testigos E luego los dichos / conçejo alcalde e all(cal)d(e)s e omes buenos de la dicha villa / q(ue) p(re)sentes estava(n) tomáro(n) el dicho previllejo e donaçión / e cartas de la dicha senora doña M(ar)ia Niño en sus manos / e dixeron q(ue) las obedexia(n) e obedexiero(n) con aq(ue)lla reve / rençia q(ue) podia(n) e devia(n) asy como a cartas e ma(n)damie(n)tos / de su señora natural e q(ue) estava(n) prestos d(e) las co(m)plir / en todo e por todo segu(n)d q(ue) en ellos se contyene testi / gos q(ue) a esto fuero(n) presentes Diego Fern(an)des clerigo cura de la / dicha igl(es)ia desta villa e Alfonso Fen(an)des e Go(n) / çalo Sanches e Juan Fern(an)des Cavallo vesinos de la dicha / villa.

E después desto estando en la dicha heredad e dehesa // (fol. 7) q(ue) disen del Arroyo del Horno q(ue) es termino de la / dicha villa de Talava(n) lunes tres dias del mes mayo/ año suso dicho e estando y presentes los dichos Alfonso / P(ere)s alcayde e Diego Myn e Toribio M(art)y(ne)s alcalde e / e(n) presençia de my el dicho Lorenzo F(e)rn(an)des escrivano e de / los testigos de yuso escriptos e estando y presente / el dicho frey Rafahel en no(m)bre del dicho monesterio / prior e mo(n)jes e convento del luego los dichos alcayde / e all(cal)des dixeron(n) q(ue) a co(m)plimi(ento) del dicho previllejo e carta de / donaçión e cartas de la dicha señora doña M(ar)ia Niño q(ue) toma / va(n) e tomáro(n) por la mano al dicho frey

Rafahel / e le metyero(n) en la dicha dehesa e desde alli e por alli / le dava(n) e diero(n) entregava(n) e entregaro(n) en la posesio(n) / de la terçia p(ar)te de la terçia p(ar)te de la mentad de la dicha / dehesa q(ue) es un sesmo de toda la dicha dehesa actual / real corporal cevyl e natural vel asy en aq(ue)lla me / jor man(er)a e forma q(ue) podia(n) e de derecho devia(n) e se ve / q(ue)ria e q(ue) le ma(n)dava(n) e ma(n)daró(n) acodir co(n) la renta de / la sesma p(ar)te de la dicha heredad e dehesa asy deste pre / sente año como de aq(ui) adelante en cada un año pa(ra) siempre jamas como e segu(n)d q(ue) en la dicha carta de / previllejo e donaçio(n) e en las otras cartas de la dicha señora / doña M(ar)ia Niño se contiene. E luego el dicho frey / Rafahel en el dicho no(m)bre de los dichos prior mo(n)jes / e convento del dicho monesterio dixo q(ue) tomava e tomo / aprehendia e aprehendio la tene(n)çia e posesio(n) de la // (fol. 7v.) dicha sesma p(ar)te de toda la dicha dehesa contenyda en la dicha / carta de previllejo e donaçio(n) con todos los llanos / terr(en)os e valles e mo(n)tes e aguas corrient(e)s estantes e mana(n)tes / a ella anexas e pertenecientes en la mejor man(er)a e forma / q(ue) podia e de der(ec)ho devya con animo e yntençio(n) de la(s) contynu / ar en no(m)bre del dicho monesterio e de sogar della per / petuame(n)te pa(ra) syempre jamas como e segu(n)d q(ue) en la / dicha carta de donaçión e previllejo se contyene e de la defen / der a q(ua)lq(ue)ra contraditor o clandestyno poseedor sy / oviere e por actos de posesion paseose e anduvo por / la dicha heredad e dehesa corporalmente de pies e con / un cochillo de fierro corto çiertos ramos de los arboles / q(ue) ende estava(n) e tomo un açadon entre manos e roto / e cavo en ella e ma(n)do faser e fiso en ella lumbre e / corto de la leña e q(ue)marla e ma(n)do guisar e se guiso / en ella de comer e comio e fiso comer y beber a los q(ue) ende estava(n) E de todo en como paso el dicho frey Ra / fahel en el dicho no(m)bre del dicho monest(eri)o prior mo(n)jes / e convento dixo q(ue) lo pedia e pidio todo por testimonio sis / nado a my el dicho escrivano pa(ra) g(ua)rda e conservaçio(n) del dicho / monesterio e suyo en su no(m)bre e a los presentes rogo y / fuesen dello testigos q(ue) fueron llamados e rogados pa(ra) ello Juan Myn de la Plaça e Juan de Marches e Juan Mygll vesinos de la dicha villa. Va escrito sobre raydo o dis señora no(n) / le enpesca e yo Lorenzo Fernádes escrivano publico sobre dicho fuy prese(n) / te a esto q(ue) dicho es co(n) los dichos testigos en uno fuy presente a // (fol. 8) todo lo que dcho es por ruego e pedimi(ento) del dicho frey Rafahel / procura / dor del dicho monesterio esta escriptura fis escrevir segu(n)d que ante / mi paso que va escripta en ocho fojas de papel la de fondo de cada / plana e señalada de mi señal acostu(m)brada e yo ende fis aquy / este my signo a tal. vz en tes(timonio) de Verdad. Lorenzo F(e)rr(an)des escribano (fol. 8v.) (con otra letra) (en el mismo folio).

En Valla(doli)d a treze dias del mes de henero de mill

e / qui(niento)s e veynte años ante los señores oydores de la / ciudad de Sus Altesas presento esta escriptura / Anto(n) de Oro en no(m)bre e como p(rocurado)r del abad prior mo(n)jes e convento del mon(asterio) de Nra. Señora San / ta Maria de Paular pa(ra) en prueba de su yn / tención en el pleito q(ue) trato con el conde de Venavente / e los dichos señores mandaro(n) dar e(scr)itura la otra p(ar)te e respo(n)da pa(ra) la f.....

DOCUMENTO N.º 3

A.H.N. Nobleza, Frías, c. 446, D. 8.

Testamento de D^a Blanca de Herrera, Duquesa de Frías, Condesa de Haro y Señora de la Villa de Pedraza de la Sierra, hija de García de Herrera y D^a María Niño y muger del Condestable D. Bernardino el I^o, que otorgó en la Villa de Briviesca, ante Juan Sánchez de Briviesca, Escribano de Cámara de los Reyes Católicos. Pedraza, 13 noviembre de 1499.

En la villa de Vriviesca cabeza de la merindad de Bureva a / diez e nueve dias del mes de febrero año del nacimiento de Ntro. Señor Ihuxto de mill e quinientos e cuarenta y / seis años ante los muy nobles señores Francisco de / Salinas e Juan Vernal alcaldes ordinarios en la d(ic)ha villa e / en su merindad y jurisdicción y en presencia de nos Diego cruz e / Rodrigo de Ayolas escribanos e notarios publicos de sus majestades y de / los del número de la d(ic)ha Villa de Vriviesca y de los testigos de yuso / scriptos (...) pareció ende presente Juan de Salinas vezino de la d(ic)ha / villa en nombre de cómo procurador q(ue) es de la muy ex(celentisima) señora / doña Juliana Angela de Velasco y de Aragón duquesa de Frías / e mi señora e por virtud del poder q(ue) de su exte. Señoria tiene / q(ue) esta signado de escrivano publico segund q(ue) por ella parecia del / qual hizo presentacion e presento y leer hizo por mi el d(ic)ho escrivano una petición q(ue) esta scripta en papel e firmada de / su nombre segund q(ue) por ella parecia su tenor del qual d(ic)ho po / der y petición uno en pos de otro es este q(ue) se sigue.

Sepan quantos esta carta de podere procuración vieren como / yo doña Juliana Angela de Velasco y de Aragón duquesa de Frías / condesa de Haro muger legitima q(ue) soy de don Pero Fernandez de Vel(asc)o / condestable de Castilla duque de Frías e mi señor e marido / con licencia y espreso consentimiento q(ue) asu S^a/ demando para otorgar lo q(ue) de Yuso en esta carta de poder / sera conthenido E yo e el d(ic)ho don Pero Fernandez de Velasco condes / table de Castilla otorgo e digo q(ue) doy la d(ic)ha licencia poder / e facultad a vos la d(ic)ha doña Juliana Angela de Velasco y de Ara / gon duquesa de Frías mi muger para el otorgamiento de todo / ello e de lo q(ue) aquí en esta carta se conterna. E yo la

d(ic)ha duq(ue)sa / de Frías digo q(ue) acepto e recibo en mi la d(ic)ha licencia e por virtud / della otorgo e conozco e digo q(ue) por quanto a mi como / hija legitima e universal heredera del Ilmo señor don Vernar / dino Fernandez de Velasco condestable de Castilla mi señor e mi padre q(ue) en gloria este me pertenesce el testamento e cob / decilos de la Ilma. Señora doña Blanca de Herrera duquesa / de Frías mi señora q(ue) Dios aya primera muger q(ue) fue del d(ic)ho con // (fol. 1) destable don Vernardino mi señor por algunas mandas /. q(ue) en el d(ic)ho testamento e cobdecilos fueron fechas al d(ic)ho / condestable don Vernardino mi señor lo qual paso ante Juan / Sanchez de Vriviesca escrivano publico real vezino de la villa de Brivi(esca) / ya defunto por ende en la mejor via e forma q(ue) puedo e / de derecho deve valer doy e otorgo todo mi poder cumplido / a vos Juan de Salinas mi criado vezino de la d(ic)ha villa de Vrivi(esca) q(ue) estais ausente como si estuviesedes presente especialm(en)te / para q(ue)por mi y en mi nombre podais parecer e parezcáis / ante la justicia de la d(ic)ha villa e podais pedir e pidais ante / ella q(ue) compella e apremie a los herederos y tenedores de / los registros del d(ic)ho Juan Sanchez de Vriviesca escrivano defunto q(ue) / escrivan los d(ic)hos registros ante la d(ic)ha justicia e tenidos an / te si les mande dar el d(ic)ho testamento e cobdecilos en publica / forma en manera q(ue) hagan fe e para q(ue) sobre lo suso d(ic)ho / podais hazer e hagais todos los pedimentos e requerimi(ento)s / autos e juramentos licitos en mi anima q(ue) convengan e / nescasarios sean aunque requieran más especial poder y pre / sencia personal e quan cumplido e vantage poder como yo he / y tengo ledoy a vis el d(ic)ho Juan de Salinas mi criado con sus ynciden / cias y dependencias y con todo lo anexo y conexo a todo lo su / so d(ic)ho e cada una cosa aparte dello e obligo todos mis bienes / muebles e rayzes juros e rentas de vasallos avidos e por / aver de que abre por firme estable e valedero todo lo que por / vos en mi nombre en la d(ic)ha raçon fuere fecho d(ic)ho e procurado / e que no yre ni verne contra ello en todo ny en parte agora ni en / tiempo alguno e sola d(ic)ha obligación si nescasario es revelacio(n) / vos relevo de toda carga desatsisdacion? (...) / la clausula del derecho d(ic)ha en latin juicio sisti-judicatum / solui con las clausulas oportunas y acostumbadas en testim(onio) / de lo qual otorgue esta carta de poder e lo en ella contenido / ante el escrivano e testigos de yuso escriptos. q(ue) fue fecha e o / torgada en la villa de Verlanga a quinze dias del mes de feb(rero) / año del señor de mill e quinientos e cuarenta y seys anos. t(estigo)s / q(ue) fueron presentes a lo q(ue) d(ic)ho es llamados e rogados para ello // (fol. 1v.) el doctor Antonio Cacharro corregidor e(n) la d(ic)ha villa de Ver / langa e Andres de la Puente capellan de su señoria e cura de / Alafes e Fernando de Salcedo criados de su señoria e sus seño / ras lo firmaron en el registro e aquí el condestable la du-

quesa de Frias y yo Juan de Villamayor escrivano de sus majestades / y del numero de la d(ic)ha villa de Berlanga q(ue) a todo lo q(ue) d(ic)ho / es fui presente en uno con los d(ic)hos testigos y de ruego e otor / gamiento de los d(ic)hos Illmos. Señores don Pero Fernandez de Velasco / condestable de Castilla y doña Jualiana Angela de Velasco y / de Aragon duquesa de Frias su muger q(ue) doi fe q(ue) conosco a / sus señorías y que en mi registro y en esta escriptura de / poder firmaron sus nombres de pedimento de sus señorías / lo escrevi segund q(ue) ante mi paso e por ende fize aquí mi signo / en testimonio de verdad. Juan de Villamayor / Muy nobles señores. Juan de Salinas en nombre de dona Julia/na Angela de Velasco y de Aragón duquesa de Frias mi señora / paresco ante v(ues)tras m(erce)des y digo q(ue) a la d(ic)ha duquesa mi señora / como heredera q(ue) es del condestable don Vernardino Fernandez / de Velasco su padre e mi señor le pertenesce el testamento e / cobdecilos q(ue) otorgo mi señora la duquesa doña Blanca de / Herrera muger primera q(ue) fue del d(ic)ho señor condestable debajo (de los quales la d(ic)ha señora duquesa falleció porque en ellos hizo / ciertas mandas y legatos al d(ic)ho señor condestable su marido / q(ue) pertenescen a la d(ic)ha señora duquesa doña Juliana su heredera/ y por la misma razon los d(ic)hos testamentos e cobdecilos y es / venido a noticia de mi parte e mia q(ue) pasaron las d(ic)has escriptu / ras ante Juan Sanchez de Vrivesca secretario q(ue) fue del d(ic)ho señor / condestable y escrivano publico y real el qual es fallecido e / fue vezino desta villa de Vrivesca y sus registros y escripturas / estan en poder de Marcos Andres clerigo beneficiado e vezino / desta villa su nieto q(ue) tiene sus casas e hazienda y escrip / turas e registros del d(ic)ho defunto su / abuelo e por ante un escrivano publico desta villa o dos fagan / acatar los d(ic)hos registros q(ue) quedaron del d(ic)ho difunto en / presencia de v(uest)ras m(erce)des y hallando entre ellos como se hallan // (fol. 2) el d(ic)ho registro del d(ic)ho testamento e cobdecilos de la d(ic)ha seño / ra duquesa doña Blanca la manden traer e prese(n) / tar ante si e con la autoridad e solemnidad q(ue) de derecho sea / necesaria me manden dar una escriptura del tanto dello. / en publica forma de manera q(ue) haga fe para en guarda del / derecho de la d(ic)ha señora mi parte e provean como hallado el / d(ic)ho registro este de magnifiesto y a buen recaudo para a /delante porque no aya dubda en el sobre q(ue) pidio cumplimiento de / justicia y en lo necesario ymploro el officio de v(uest)ras m(erce)des. / Juan de Salinas E ansi presentado el d(ic)ho poder de pedimiento en la manera q(ue) d(ic)ha es ante los d(ic)hos señores alcaldes por el d(ic)ho Juan de Salinas / en nombre de su ex(celen)te señoría el qual pidio lo en el contenido e / sobre todo justicia (...) (fol. 2v.).

Efectivamente acuden los escribanos de la villa y varios testigos a la casa de Marcos Andrés y le preguntaron

si era nieto de Juan Sánchez de Briviesca y tenía la herencia y los registros, a lo que contesta afirmativamente. Entonces se ordena que se busquen el testamento y codicilos de Blanca de Herrera. Marcos Andrés mostró tres legajos de escrituras de Juan Sanchez de Briviesca. Entre ellos había una escritura de cuatro hojas de papel de a dos en pliego cosidos con un hilo negro que eran el testamento y codicilos. Juan de Salinas pide entonces que se guarden a buen recaudo. Los alcaldes ordenan que se manden escribir, después de examinarlos bien. Quedaron en poder de los escribanos.

A continuación se reproduce el testamento.

Testamento de Dña. Blanca. En el nombre de Dios todopode / roso padre e hijo e espiritu santo (...) sepan quantos esa carta de testamento / e postrimeras voluntades vieren como yo doña Blanca de Herrera Du / quesada de Frias condesa de Haro señora de Pedraza de la Sierra fija le / gitima natural de mis señores padre e madre Garcia de Herrera / e doña Maria Niño defuntos que Dios aya. teniendo todo mi seso e // juicio y entendimiento memoria e voluntad libre e sanas se / gun (fol. 3 v.) que Ntro. Señor Dios plugo de me los dar de mi propia li / bre e espontanea voluntad estando enferma de mi enfermedad / q(ue) el plugo de me dar hordenos e fago e ynstituto y establezco / este mi testamento e postrimera voluntad segund y por la / forma a manera q(ue) adelante en esta carta se dira e con / ver / na descargando mi anyma en esta vida porque aya mejor re / poso e plegaria en la otra e quando Dios pluguiere de lo / llevar desta vida para la otra (...)

(...)

q(ue) antes que yo aya de espirar dos o tres oras me vistan un abi/to de Señor San Francisco mi padre e avogado singular e ansi / vestida frayres e clerigos me digan todo el officio q(ue) se suele decir. // (fol. 4) y recar a los fraires quando estan en dagonia q(ue) comienza / proficere anima xpi dehor mundo. E no se partan de mi dizi / endo el d(ic)ho officio fasta q(ue) a Dios plega de me llevar y escapar? / y desde fuere fasslecida mando q(ue) luego encomienden mi cu / erpo a Dios y lo dejen ansi estar en la camara donde finire / con la cruz encima de los pechos y con agua bendita y con seis / hachas ardiendo por espacio de veinte e quatro oras naturales / antes q(ue) me lleven a enterrar a la mi sepultura e pasado este / tiempo mando q(ue) me pongan con el d(ic)ho abito un ataud de / madera y me lleven a enterrar a Santa Clara de Medina de / Pomar a el enterramiento de don Vernardino Fernandez de / Velasco condestable de Castilla duque de Frias. conde de Haro / mi señor e mi marido y si el d(ic)ho mi señor otro enterrami(ento) / para si eligiere mando q(ue) me lleven alli y me pongan cabo el / como es huso y costumbre deponerse en los enterramientos / las mugeres cabe sus maridos. E mando q(ue) la fechura e manera / e lugar sea como la suya. E mando cuarenta mill mrs. de juro / q(ue) yo tengo en la ciudad de Segovia para el d(ic)ho lugar o

donde / las d(ic)has sepulturas se hiziesen e asentasen para ciertas memo / rias q(ue) se han de hazer por mi anima como yo las entiendo / si a Dios pluguiere hordenar e si no las hordenare doy poder / a mis testamentarios q(ue) las hordenen como mas sea (?) / de Nuestro Señor a provecho de mi anima habiendo siempre me / moria en ellos principalmente de la passion de Ntro. Señor. mando // a la Trinidad e a la C? cada mill mrs. // Yten mando a las septimas cada cien mrs. mando a Sant Francisco desta mi villa de / Vriviesca tres mill mrs. mando a Santa Clara de Vriviesca tres / mill mrs. mando a las emparedadas de la meno? mill mrs. e di / ez fanegas de trigo // mando a todos los monesterios de San / Francisco e Santa Clarade las villas e tierras del condestable / mi señor e mias porque rueguen a Dios e a Santa Maria (tachado Santa María) / por mi anima a cada uno de los d(ic)hos monesterios cada dos mill / mrs. Mando al monesterio de Santa María de la Granja q(ue) so / bre los d(ic)hos dos mill mrs. q(ue) le caben de la manda general de los / otros monesterios se le den tres mill mrs. de manera q(ue) sean / cinco mill y estos d(ic)hos tres mill mrs. mando q(ue) los gasten / mis testamentarios en el reparo de la casa en lo q(ue) bieren // q(ue) es mas necesario. / mando q(ue) mis testamentarios gasten en / la iglesia de Nuestra Señora del Carrascal cinco mill mrs. en / la reparar en lo q(ue) bieren q(ue) es mas necesario. Mando a Sta. / Maria de la Hoz que es cabe Sepúlveda tres mill mrs. e treynta / fanegas de trigo para q(ue) rueguen a Dios por mi anima / Mando a San Francisco de Segovia tres mill mrs. porque rueguen / a Dios por mi anima. mando a Santa Clara de Segovia / porque rueguen a Dios por mi anima tres mill mrs. / mando q(ue) den al guardian de San Francisco de Segovia tres mill mrs. para / q(ue) los reparta por los ospitales de Segovia. Mando a San Francisco de Burgos dos mill mrs. para que rueguen a Dios por mi a / nima. Mando a los monesterios de Santa Clara y Sant Alifon / so y Santa Durutea cada dos mill mrs. mando a las empareda / das de San Gil mill mrs. / mando un quintal de azeite a santa / Maria de Gamonal. / mando a Santistevan q(ue) es monesterio / de San Francisco cabe Burgos dos mill mrs. Mando a Sant Fran / cisco de Salamanca dos mill mrs. / mando / a San Francisco de Valladolid tres mill mrs. / mando al Abrojo dos mill / mrs. mando a la Aguilera dos mill mrs. (sigue otorgando cantidades para misas, pobres, etc.) (fol. 4v.) (...) establezco... / por mi huniversal y legitima heredera a doña Ana de Velasco hi / ja del Ill^o y muy magnifico señor don Vernardino Fernandez de Velasco / condestable de Castilla Duque de Frias conde de Haro mi señor e mi / marido e mia en toda la legitima de todos mis bienes ansi muebles / como raizes con todo lo qual me pertenesce o pertenescer puede / y deve por qualquier titulo via o forma q(ue) sea o ser pueda como quier y en cualquier manera /. E por quanto yo tengo tantos / e tan grandes e tan señalados cargos del d(ic)ho mi señor y mi mari / do q(ue) con toda verdad

puedo decir e digo q(ue) consideradas mis pa / siones y continuas flaquezas y enfermedades y las muchas costas / y gastos q(ue) co(n)migo y en sostener mi estado ha fecho e fizo antes q(ue) yo heredase de los d(ic)hos mis señores mi padre e madre e cada / dia haze e ansi mismo el singular amor q(ue) siempre me ha / vido e la mucha honrra q(ue) siempre me hizo e la muy grand auc / toridad que siempre me dio la qual es muy notorio en este terreno / e mayormente en nuestras tierras y en sus comarcas q(ue) fue la / mayor q(ue) otro grande ha dado a su muger dandome lugar / y poder absoluto para q(ue) yopudiese gobernar y regir todas un / estras tierras ansi en las cosas de la justiciacomo en la defe(n)/sa de sus tierras y en otras cualesquier cosas cumpliendose / realmente e con afecto todo lo q(ue) yo he mandado e mando / tan complidamente como si su señora lo mandara. ansi q(ue) yo / conozco q(ue) en ninguna manera no podia pagarle ni servirle / los cargos que de su señoria tengo con dignamente pero confesan / do lo suso d(ic)ho haziendo lo que en mi y por no caer en el pecado de la / yngratitud quiero e mando y es mi deliverada e determinada / (fol. 5v.) voluntad acordada en muchos tiempos de disponer e mandar / e mando que si caso fuere lo que si Dios Ntro. Señor no quiera ni / permita q(ue) disponga de la d(ic)ha nuestra hija doña Ana de Velasco / sin dexar hijos e hijas q(ue) el d(ic)ho señor don Vernardino Fernandez / de Velasco condestable de Castilla duque de Frias mi señor e / mi marido su padre aya y herede todos los d(ic)hos mis bienes por / siempre e para siempre y los pueda entrar y ocupar e tener / y poseer e por bien / tuviere por quanto siempre fue y agora es esta mi determina / da voluntad por los d(ic)hos cargos que de su señoria tengo e para co(m)/plir e pagar y ejecutar este mi testamento y las mandas y le / gatos en el contenidos hago y establezco por mis cabacaleros / y testamentarios al d(ic)ho señor e mi marido principalmente / e a fray Pedro de Gavanos mi confesor y a Fran(cis)co Calderon mi ma / yordomo a los quales apodero en todos los d(ic)hos mis bienes muebles / y raizes para lo ansi complir e pagar y ejecutar y ansi es co(m)plido y acabado este d(ic)ho mi testamento y sino valga por cobdicio e postr(mer)a voluntad e los hago e otorgo ansi ante vos Juan S(uar)es de Vriviesca es / crivano de camara del rey y de la reyna nuestros señores / q(ue) presente estais ante los presentes a los quales ruego q(ue) se / an dello testigos e vos ruego q(ue) lo sedes signando de v(uest)ro signo / tantas quantas veces vos fuere pedido. / En la villa de Vriviesca cabeça de la merindad de bureva a treze / dias del mes de noviembre año del señor de mill e quatrocientos e / noventa e nueve años este dia en presencia de mi el d(ic)ho Juan S(an)chez de / Vriviesca escrivano de camara de sus altezas e de los testigos de / yuso escriptos la d(ic)ha señora doña Blanca de Herrera duquesa / de Frias condesa de Haro mi señora fizo e otorgo este su testa / mento e postr(mer)a

mera voluntad suso d(ic)ho en la q(u)en el se / estando presentes lod d(ic)hos padre fray Pedro de Gavanés su confesor e Francisco Calderon su mayordomo sus cabeçaleros e presen / tes por testigos Pedro Martinez de Castro Serna E Juan Lopez de / la Capilla sus capellanes e Melchor de Valvoa su trinchante e Se / vastian de Montañón su aposentador todos criados de su seño / ría llamados e rogados para ello. Juan Sanchez./

Di signado este d(ic)ho testamento al condestable mi señor con la // (fol. 6) subscesion siguiente. Q(ue) fue fecha e otorgada esta carta de / testamento en la villa de Vriviesca cabeza de la merindad de / bureva a treze dias del mes de noviembre año del nascimi(ento) de Nuestro Señor Jhsuxpo de mill e cuatrocientos e noventa e / nueve años testigos q(ue) fueron presentes a todo lo q(ue) d(ic)ho es / rogados para ello Pero Martinez de Castro Serna E Juan Lo / pez de la Capilla sus capellanes y Melchor de Valvoa su trinchante / e Sebastián de mánçanos su aposentador todos criados de / la d(ic)ha señora duquesa. E yo Juan Sanchez de Vriviesca escribano de ca / mara del rey y de la Reyna n(uest)ros señores e su notario / publico en la su corte y en todos los sus reynos e señorios fuy / presente a todo lo q(ue) d(ic)ho es en uno con los d(ic)hos testigos e por rue / goy otorgamieto de la d(ic)ha duquesa de Frias condesa de Haro / y a pedimento del d(ic)ho señor don Vernardino Fernandez de Velasco / condestable de Castilla duque de Frias esta carta de testamento / escrivi en estas tres planas deste papel e por ende fize aquí este / mi signo a tal en testimonio Juan Sanchez.

Cobdeçilo Sepan quantos esta carta de cobdecildo vienren como yo doña Blan / ca de Herrera duquesa de Frias condesa de Haro señora de la mi / villa de Pedraza de la Sierra muger legitima que soi de mi señor don / Vernardino Fernandez de Velasco condestable de Castilla duque / de Frias conde de Haro mi señor e mi marido por quanto yo huve / otorgado y otorgue mi testamento e postrimera voluntad / por ante el presente escribano en el qual fize ciertos legatos e mandas / e ynstituty y estableci por mi universal heredera a doña Ana / de Velasco fija del d(ic)ho mi señor e mi marido e mia en la legitima de / todos mis bienes muebles e rayzes e pertenesçientes quiero e / mando otorgo q(ue) el d(ic)ho mi señor e mi marido aya e lleve para si / y para hazer y disponer dello lo que quisiere e le plugiere la quinta / parte de todos los d(ic)hos mis bienes los quales son las mis villas / de Pedraza de la Sierra e la torre de mormejon e Cigales y el Arro / yo del puerco e Talaban y el Serrajon y el Bodon con sus fortale / zas y tierras e lugares e vasallos y con toda su complida jurisdiccion / E mero e misto ymperio e rentas e pechos e derechos e todos / los otros mis heredamientos e dehesas e derechos e rentas / e otros cualesquier bienes raizes e muebles q(ue) a mi pertenesçen e pertenesçan como quier y en cualquier manera e le doy poder // (fol. 6v.) complido para q(ue) por la d(ic)ha quinta parte los pueda thener e

pose/her e tenga e posea por sola su autoridad y ansi lo conosco e otor/go e mando por este mi cobdecilo ante vos Juan de Vriviesca escribano / de camara del rey y de la reyba nuestros señores q(ue) estais pre/sente e ruego a los presentes q(ue) sean dello testigos e vos ruego q(ue) lo / dedes ansi signado de v(uest)ro signo cada q(ue) vos fuere pedido. / En la villa de Vriviesca cabeza de la merindad de bureva a treze dias / del mes de noviembre año del señor de mill e cuatrocientos e no / venta e nueve años este dia en presencia de mi el d(ic)ho Juan de Vri/viesca escribano de camara de sus altezas y de los testigos de yuso escritos la d(ic)ha señora doña Blanca de Herrera duquesa de Frias / condesa de Haro fizo e otorgo el cobdecilo suso d(ic)ho en la forma / q(ue) en el se contiene estando presentes el padre fray Pedro de Gava / nes confesor y Fran(cis)con Calderon su mayordomo e Pero Marti/nez e Juan Lopez de la Capilla sus capellanes e Melchor de Balvoa / su trinchante e Sebastián de Marmicanos su aposentador por t(estigo)s llamados e rogados para ello. Juan Sanchez.

Di signado este cobdecilo al condestable mi señor con la subscesion siguiente q(ue) fue ficho e otorgada esta carta de cobdecilo / en la villa de Vriviesca cabeza de la merindad de bureva a treze / dias del mes de noviembre año del nascimiento de nuestro señor / Isuxpo de mill e cuatrocientos e noventa e nueve años testi/gos que fueron presentes a todo lo q(ue) d(ic)ho es rogados para ello. / Fray Pedro de Gavanés confesor de su señoría e Francisco Cal / deron su mayordomo e Pero Martinez e Juan Lopez de la capi/lla sus capellanes e Melchor de Balvoa su trinchante e Sebastián / de Marmicanos su aposentador e yo el d(ic)ho Juan de Vriviesca escribano / de camara del rey e de la Reyna nuestros señores e su notario / publico en la su corte y en todos los sus reynos e señorios fuy / presente a todo lo q(ue) d(ic)ho es en uno con los d(ic)hos testigos e por / ruego y otorgamiento de la d(ic)ha señora duquesa de Frias con/desa de Haro e a pedimento del d(ic)ho señor don Vernardino Fernandez / de Velasco condestable de Castilla duque de Frias esta carta de / cobdecilo escrivi. En esta plana de papel e por ende fize a/ qui este mio signo a tal en testimonio. Juan Sanchez.

(Codicilo) Sepan quantos esta carta de cobdecilo vienren como yo doña Blan / ca de Herrera duquesa de Frias condesa de Haro señora de la mi villa // (fol. 7) (sigue exactamente igual que el anterior, y continua diciendo que a causa de sus enfermedades, flaquezas, pasiones ... lo mismo que en el testamento...) y dice: quiero e mando y es mi deliberada e deter/minada voluntad acordad en muchos tiempos de disponer e man / dar e mando q(ue) el d(ic)ho mi señor e marido aya e tenga e conti / nue de tener todos mis bienes quantos yo huve y herede de los d(ic)hos / mis señores padre e madre conviene a saver las mis villas de Pe / draza de la Sierra e la torre de Mormejon y Cigales y Arroyo del / Puerco y Talaban y Serrazon

y el Bodon con sus fortalezas y tie/ras y basallos y lugares con toda e complida jurisdicción e pechos / y derechos y rentas y otros qualesquier bienes y dehesas e here/damientos y rentas dellos que a mi pertenescan e pueden // (fol. 7v.) pertenescer por toda su vida e pueda llevar e trocar los fructos / y rentas y pechos y derechos dellas complidamente por toda/ su vida como d(ic)ho es e que después los dexa a su hija e mia doña A/na de Velasco y a sus herederos y subcesores libremente e supli / co e pido por m(erce)d al d(ic)ho mi señor e mi marido q(ue) cuando n(uest)ro / señor dios pluguiere darle gracia q(ue) con la su bendicion poder / de matrimonio junto la d(ic)ha doña Ana nuestra hija e su ma/rido segund se q(ue) lo tiene en cargo y cuidado mas q(ue) a otra / cosa alguna deste mundo mire lo q(ue) le cumple e tenga con e /lla la manera q(ue) a su muy grand nobleza y virtud pertenes / ce de tener segund su estado y el muy singular amor q(ue) a / ella y a mi siempre ha tenido y tiene como yo del lo espero./

Otrosi por quanto el d(ic)ho mi señor e mi marido ovo fallado / antes de agora en mis descargos de conciencia y especialmente / en la satisfacion de mis criados e criadas yo le doipoder a su / senoria y pidole por m(erce)d q(ue) si viere q(ue) cumple q(ue) el solo entienda en ellas y en todas las otras cosas e mandas piadosas e provea / en todo ello e lo acreciente a servicio de Dios e a provecho de / mi anima como mejor viere q(ue) lo puede y debe hazer a todo lo / suso d(ic)ho ansi lo hago e otorgo por este mi cobdecilo ante vos Juan / Sanchez de Vriviesca escrivano de camara del rey e de la Reyna / nuestros señores q(ue) estais presente y de los presentes q(ue) estan / por testigos e vos ruego q(ue) lo dedes ansi signado de v(uest)ro sig / no cada e quando vos fuere pedido.

En la villa de Vriviesca cabeça de la merindad de bureva a tre / ze dias de noviembre año del señor de mill e quatrocientos e / noventa e nueve años en presencia de mi (...) y de los testigos...

Di signado este cobdecilo al condestable mi señor con la subcesion / siguiente que fue fecha e otorgada en esta carta de cobdecilo.// (fol. 8).

En los quales d(ic)hos testamentos e cobdecillos parescieron q(ue) tenían / las hemiendas siguientes va testado e o diz a todo e o diz por e o / diz vieren e o diz dios? y escripto sobre letra e o diz fui testado e / o diz es e o diz sancta e o diz nyentre renglones e o diz dy testado / e o diz e y en tres renglones e o diz a e o diz de don Vernardino Fer / nandez de Velasco y testado e o diz mi señor y escripto sobre letra / e o diz ramiento y testado e o diz d(e)l e o diz mi señor y entre ren/glones o diz mi marido y testado e o diz mando a las septimas ca/da una cinco e o diz otros e o dizen e o diz las que e o dizen todo / lo que y entrerenglones / e o diz costas e o diz nuestro señor e o diz / y testamentarios y encima de renglón e o diz valga e o diz asi / y entrerenglones e o diz los quales ruego y las que van en

el / primero cobdecilo son las hemiendas siguientes / testado e o diz e por quanto e o diz puo e o diz muebles y ray / zes y entre renglones e o diz de camara.

E luego yn continente los d(ic)hos señores alcaldes dixeron q(ue) man // (fol. 8v.) daban e mandaron al d(ic)ho Juan de Salinas en nombre de su seno / ría q(ue) de informacion de cómo el d(ic)ho Juan Sanchez de Vriviesca he/ra escrivano publico real antes y al tiempo que ante el se otorga / ron las d(ic)has escripturas de testamento e cobdecillos y de todo lo de / mas q(ue) le convenga y estan prestos de la rescibir y proveer en el / caso lo q(ue) devan de justicia e lo firmaron de sus nombres. t(estigo)s / los d(ic)hos Salinas. Juan Vernal.

E después de lo suso d(ic)ho en la d(ic)ha villa de Vriviesca a veinte e tres / dias del d(ic)ho mes de febrero del d(ic)ho año ante los d(ic)hos Fran / cisco de Salinas y Juan Vernal alcaldes y en presencia de nos los d(ich)os escrivanos y de los testigos de yuso escriptos pareció presente / el d(ic)ho Juan de Salinas en nombre e como procurador q(ue) es de la muy / ex(celen)te señora la duquesa de Frias e mi señora e presento esta petición y pedimiento q(ue) esta scripto en papel y firmado de su / nombre segund q(ue) por ella parecia su tenor de la qual es este / q(ue) sigue (fol. 9).

El contenido es que pide que se le den los testamentos y codicilos de Blanca de Herrera, una vez contrastados y comprobado que no hay ninguna sospecha sobre ellos. Por otra parte, pide que testifiquen algunos testigos y respondan a un formulario que presenta. En él se dice que deben preguntarle a los testigos si conocen a Dña. Juliana Angela de Velasco y si oyeron decir a Dña. Blanca de Herrera y a D. Bernardino, ya difuntos y si conocieron a Juan Sanchez de Briviesca, escrivano, que si saben que Dña. Blanca otorgo primero testamento y después los codicilos el dia trece de noviembre de 1499 ante el escrivano Juan Sanchez de Briviesca y pide que se los muestren. También deben preguntarles si conocen que, después de fallecer Juan Sánchez, sus registros y demás pasaron a su hijo y después a su nieto Marcos Andrés, si dan testimonio de que Juan Sánchez era escrivano de reconocido prestigio, que reconozcan la rubrica y la firma de Juan Sánchez y confirmen si es la suya, si conocen que fueron buscados por los alcaldes; si saben que D. Bernardino y doña Juana de Aragón su segunda mujer fueron casados por la iglesia y en su matrimonio tuvieron por su hija natural y legítima a Dña. Juliana duquesa su hija y como tal heredera de sus bienes.

Los alcaldes dieron por bueno el interrogatorio y a 23 de febrero de 1546.

En los días siguientes se fueron tomando declaraciones.

Finalmente el 13 de marzo de 1546 (fol. 26).

(...) E despues de lo suso d(ic)ho en la d(ic)ha villa de Vriviesca a treze días / del mes de março del d(ic)ho año

ante los d(ic)hos señores Francisco / de Salinas y B. Ver-
nal alcaldes pareció presente el d(ic)ho Juan de Salinas
en nombre de la muy ex(celen)te señora doña Juliana /
Angela de Velasco y de Aragón duquesa de Frias e / mi se-
ñora e dixo q(ue) pues es en nombre de su ex(celen)te se-
ñoría fue / me dada información suficiente por tanto pidio
a sus / mercedes le manden dar las d(ic)has scripturas de
testamento / y cobdicios con los autos e ynformación
q(ue) sobre ellos an / pasado una dos y mas vezes y quan-
tas vezes las quisiere / todo ello puesto en limpio y firma-
do de sus m(erce)des e signa / do de nos los d(ic)hos es-
crivanos todas las d(ic)has escripturas de / testamento e
cobdecilos juntas o cada una por si como / nos fueren pe-
didias en los quales y en cada una dellas man / den ynter-
poner e ynterpongan su autoridad y secreto / judicial e pi-
diolo por testimonio testigos Pedro de Vida/urre e Gaspar
Ruiz vecinos de la d(ic)ha villa de Vrviesca e / Diego
Guillen vezino de Burgos.

(...)

Loas alcaldes dieron el visto bueno y...

Que fue fecho e sacado corregido y concertado esta
d(ic)ha escriptura / de los d(ic)hos registros de testamen-
to y cobdecilos en la ma / nera q(ue) d(ic)ha es en la
d(ic)ha villa de Vrviesca cabeça de la merindad / de bure-
va a veynte e quatro dias del mes de março año del / nas-
cimiento de N(best)ro Señor Ihuxpo de mill e quinientos e
qua / renta y seis anos (...)

Firman los testigos (...) (fol. 26v.)

DOCUMENTO N.º 4

A.H.N. Clero, leg. 4331

Testamento de D. Rodrigo Pimentel, 1579.

Copia simple.

In dei Nomine Amen. Conoscida cosa sea los / que esta
escrip(tu)ra de testam(ento) vieren como yo Don / Rodri-
go Pimentel, Monxe Novicio q(ue) soy en el Mo/nasterio
de Nuestra Señora S(an)ta Maria del Paular Hor/den de la
Sagrada Cartuxa, que es en el Valle de Lo/zoia Jurisdic-
ción de la Dio(cesis) de Seg(ovi)a. Estando bueno / y en
mi entero juicio natural e creiendo como fiel / e berdade-
ram(en)te creo en la Santisima Trinidad Padre / Hixo Es-
piritu S(an)to Tres Personas e un solo Dios Verdadero / e
todo lo que mas tiene e cre la S(an)ta M(adr)e Yglesia de
Roma / e por que yo creo y a lo ultimo del año de mi no-
viado / e tengo firme proposito de profesar en la dcha
Orden / e por que agora antes de la Profesion tengo liber-
tad para / disponer e testar de mis vienes la qual no tendre
/ después de profesado e atento esto quiero facer e hor /
denar e otorgar mi testam(en)to e ultima boluntad e por /
el prese(n)te ynstrum(en)to ago e otorgo el dcho mi tes-
tam(en)to / en la forma siguiente.

Primeramente encomiendo mi anima a Dios / nuestro

Senor q(ue) la crio conpro e Redimio por su / preciosa
sangre Y el cuerpo a la tierra de donde / y para donde fue
formado, e que el cumplimi(en)to / de mi anima e ose-
quias quando Dios fuere servi / do de me llevar, se a de
facer según la Horden a/costumbrada a lo facer p(ara) los
otros Religiosos / en quanto esto lo dexo a lo que el
P(adr)e Prior e Con / bento de la dcha Cassa e orden, man-
daren facer. / Yt(en) quiero y es mi espontania e libre
bolun(tad) que el / muy R(everen)do P(adr)e Prior con los
padres antiguos desta casa / de Nuestra S(eñor)a del Pau-
lar, se entreguen del dinero / que truxe a esta casa, lo que
yo puse en poder de / esta dcha casa Y en su n(ombr)e de
los P(adr)es Arqueros della / e mas ayan e cobren e se en-
treguen de otros dos / mill Du(cad)os que me debe el
Yll(ustr)e Sr Dn Ant(oni)o Pimentel // (fol. 1) mi
Her(man)o gobernador de Carca y Yunquera como / pare-
ze por una obligaz(i)on suia que tengo entregada al / Prior
que era desta dcha Casa, Y estos se cobren p(ara) fin / de
n(oviem)bre prim(er)o deste pres(en)te Año p(or)q(ue)
entiendo por agora / no tiene la comodidad que a menes-
ter y para entonzes / se cobren del de su fiador y junto todo
este dcho dinero / que seran tres mill e settez(ien)tos
Du(cad)os se compren de renta / de a veinte mill el millar
y lo que viniere asta / aportar se reparta en dos dias del año
Pascua de / Flores y Espiritu San(to) Para repartirlo en li-
mosna / de redimir cautivos, dexando treinta du(cad)os
para / repartir a pobres de carzel o necesitados en sus
casas / el dia de la Exsaltaz(i)on de la Cruz Y esto se espen
/ da e dispense conforme a esto que tengo dcho y de / cla-
rado con acuerdo y consexo del P(adr)e Prior e an / tiguos
diputados deste dcho convento del Paular para / que se
den a los que mas nezesidad tubieren y lo de / mas q(ue)
se cobrase se aga dezir de Misas p(ara) los difun / tos sa-
cando de ellos las costas que se hizieren en la / cobranza
de lo que se me deve/.

Otosi si biniere algun maestro a enseñarme lo q(ue) es
menester saver declaro y mando que se saque de / la li-
mosna que de suso tengo dcho que se situe para / pagar el
maestro conforme lo hordenare mi prelado / y después se
torne p(ara) la dcha limosna y de qualquiera / manera que
sea saquen del principal lo que le pa / reziere a mi Prelado
p(a)ra este dcho efecto.

Ytt(en) declaro q(ue) me deve Dn Alfonso Pimentel
tio mio/ tres mill r(eale)s o lo que el dixere, es mi bo-
lunt(ad) q(ue) no / se cobren del sino quando los tubiere
muy sobrados / los de el de limosna por mi a los mas ne-
cesitados y / pobres que entendiase y supiese.

Ytt(en) Algunas pers(on)as me deven Y esto no podra
cobrarse // (fol. 1v.) dellos, tambien es mi bolun(ta)d
q(ue) lo dispendan por mi / en limosnas quando lo tubie-
ren y lo quisieren restituir /

Ytt(en) digo y declaro q(ue) yo tengo porque me deve?
Su Mag(esta)d Qua / troz(ien)tos du(ca)dos en el Reino de
Nápoles, los q(ua)les yo tengo dados / a Dña Margarita

Pimentel mi her(man)a Monxa en las / guelgas de Vall(ad)olid para que por si misma los cobre con poder / mio el qual dizen se a perdido y si fuere asi por esta pres(en)te carta doi poder bastante al P(adre) Prior desta Casa del Pau / lar para que pueda en mi lugar dar poder e restituir / a la dcha Mi Her(man)a o a su abadesa para que los pueda cobrar / dcha Mi Hermana.

Ytt(en) declaro q(ue) si el Prior y Convento desta Casa y Monasterio / del Paular les pareciere esto q(ue) e declarado sea mucho / envarago y no quisieren tomar este cargo por amor de Dios / establezco es mi Ultima y espontanea Voluntad de dexar / a Dn Antonio Pimentel mi Her(man)o gobernador de Carca e Yunquera por mi testamentario para que gaste el dcho dinero de / clarado de Una vez en limosnas de la manera siguiente./

Que los dos mill e quinientos du(cado)s sean para redimir cautivos / los mas nezesitados e pobres q(ue) menos abrigo tengan y o / tros mill du(cado)s para casar huerfanas y sacar pobres de la / carzel o pobres nezesitados en sus casas, mirando siempre / q(ue) sean los mas nezesitados e pobres e lo demas q(ue) se agan dezir Misas en los Monasterios mas pobres q(ue) entendie(ren) y le supp(li)co que se ayude en esto de algunos de la / Compañía de Jesús que entienden en obras pias y saven / las nezesidades de ellas. Y las Misas sean p(o)r los difuntos./ Esto se entiende aya de hacer mi Her(man)o teniendo lo tam / bien por fastidio e travaxo, el Prior y Conv(ento) desta dcha/ Casa y esto se disponga todo por el P(adre) Prior contiguo desta dcha/ Casa de N(uest)ra S(eño)ra del Paular. Y ellos sean los dis / ponedores de ello conforme a lo arriva declarado.

Ottrosi Digo q(ue) por la presente doy poder bastante al muy / R(everen)do P(adr)e Don Bern(ar)do de Castro Prior desta Casa y Monasterio / del Paular q(ue) de pres(en)te es e al Prior q(ue) por tiempo en ella fuere / para que pueda cobrar del dcho mi Her(man)o D. Ant(oni)o Pimentel // (fol. 2) o de su fiador en la obliga-

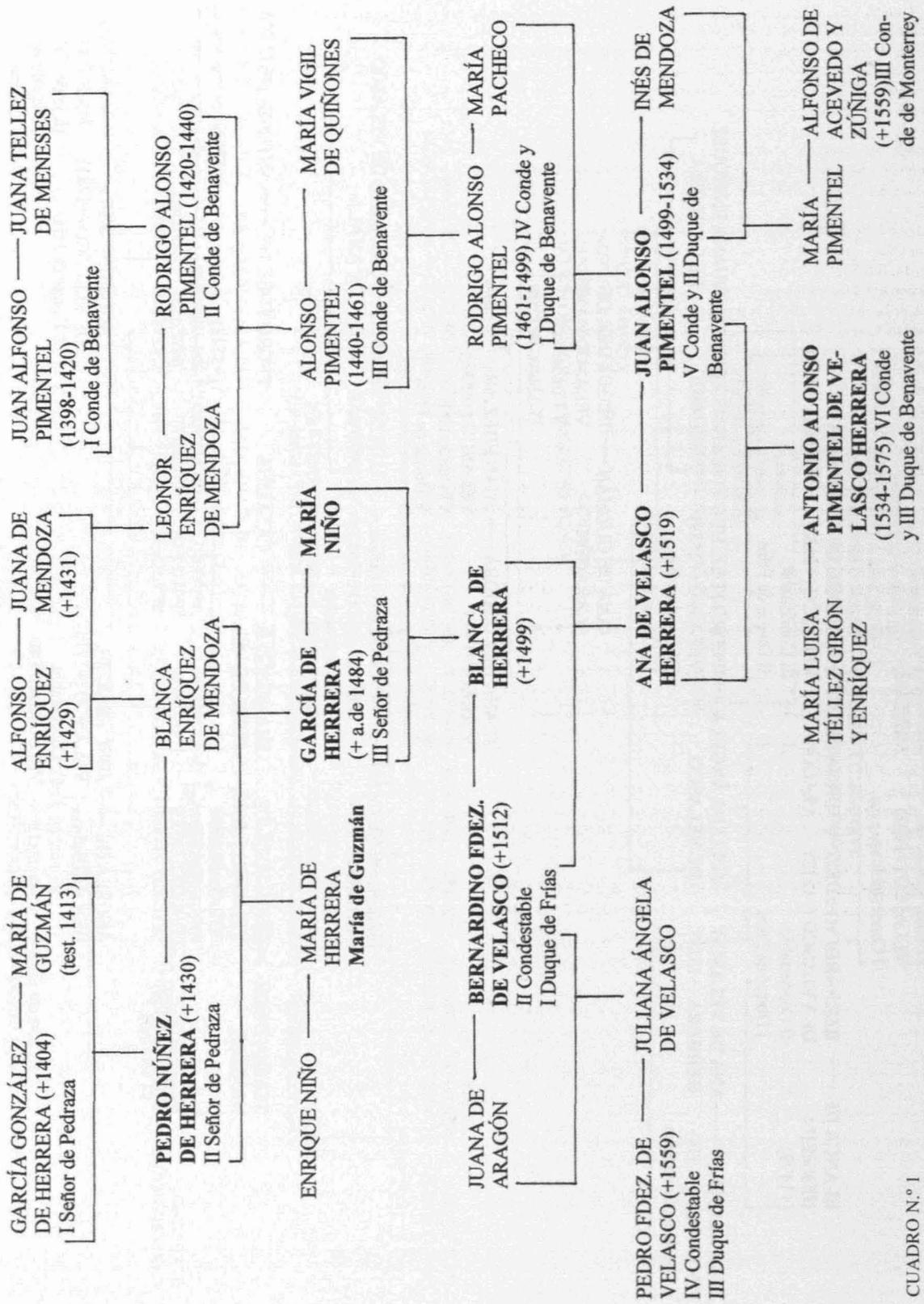
ción que tiene echa y de cada / uno de ellos los dos mill du(cado)s que como dcho tengo deve, para / lo qual el dcho P(adre) Prior pueda dar por mi escritura en qualq(uer)a / perss(ona) o perss(ona)s para la dcha cobranza tan bastante como yo le po / dia dar e otorgar e balga como si yo la diese e otorgase./

Ottrosi p(ar)a que la ex(ecuci)on y cumplim(ien)to de lo que dcho es, admi / nistracion y cumplim(ien)to e distribuz(i)on de lo declarado a los / Padres Priores Antiguos y Conv(ento) desta Casa del Paular / les doy poder bastante según se requiere para todo lo que / dcho es, cumplido e anpliado sin tiempo ni termino / limitado, sino que diere todo el tiempo q(ue) sea nezesario / p(a)ra siempre jamas p(a)ra que ellos sean los disponedores / destodo y no baia por via de testamentarios y en quanto / toca al remanente de mis bienes declaro que todo q(ue) / da yncluso e metido en lo que dcho y declarado tengo / e en lo suso dcho queda yncorporado el dcho remanente de mis bienes y azienda / y por la pres(en)te revoco cesso e anulo y doy p(o)r ningunos y de / ningun balor y effecto quales(que) r testamentos e ultimas bo / luntades que yo haia echo e otorgado descripto e de / palabra antes deste mi testamento q(ue) de press(en)te ago e otorgo / los q(uale)s quiero que no balgan, ni otras escrituras q(ue) en con / trario de lo que dcho es aya salvo este testam(en)to que de pre / ss(en)te ago e otorgo, el qual quiero q(ue) balga p(o)r mi testam(en)to / e mi ultima voluntad e como mexor a lugar de D(ere)cho / en testimonio de lo qual otorgue esta carta ante el escrivano publico / e testigos de Yuso Escritos q(ue) fue fecha e otorgada / en el dcho Monasterio del Paular a doze dias del / mes de sep(tiem)bre de mill e quinientos e setenta e nueve a(nos). / testigos que fueron presentes a lo que dcho es Juan de Yranço botica/rio e Juan de Bellosillo e Lorenzo G. e Hernando de Contreras / e Lope Felipetto, e Juan G. de Navas Estantes en el dcho / Monasterio e firmolo el otorg(an)te a q(ue) n Yo el escrivano doy fe e / conozco e los testigos que supieron escri-

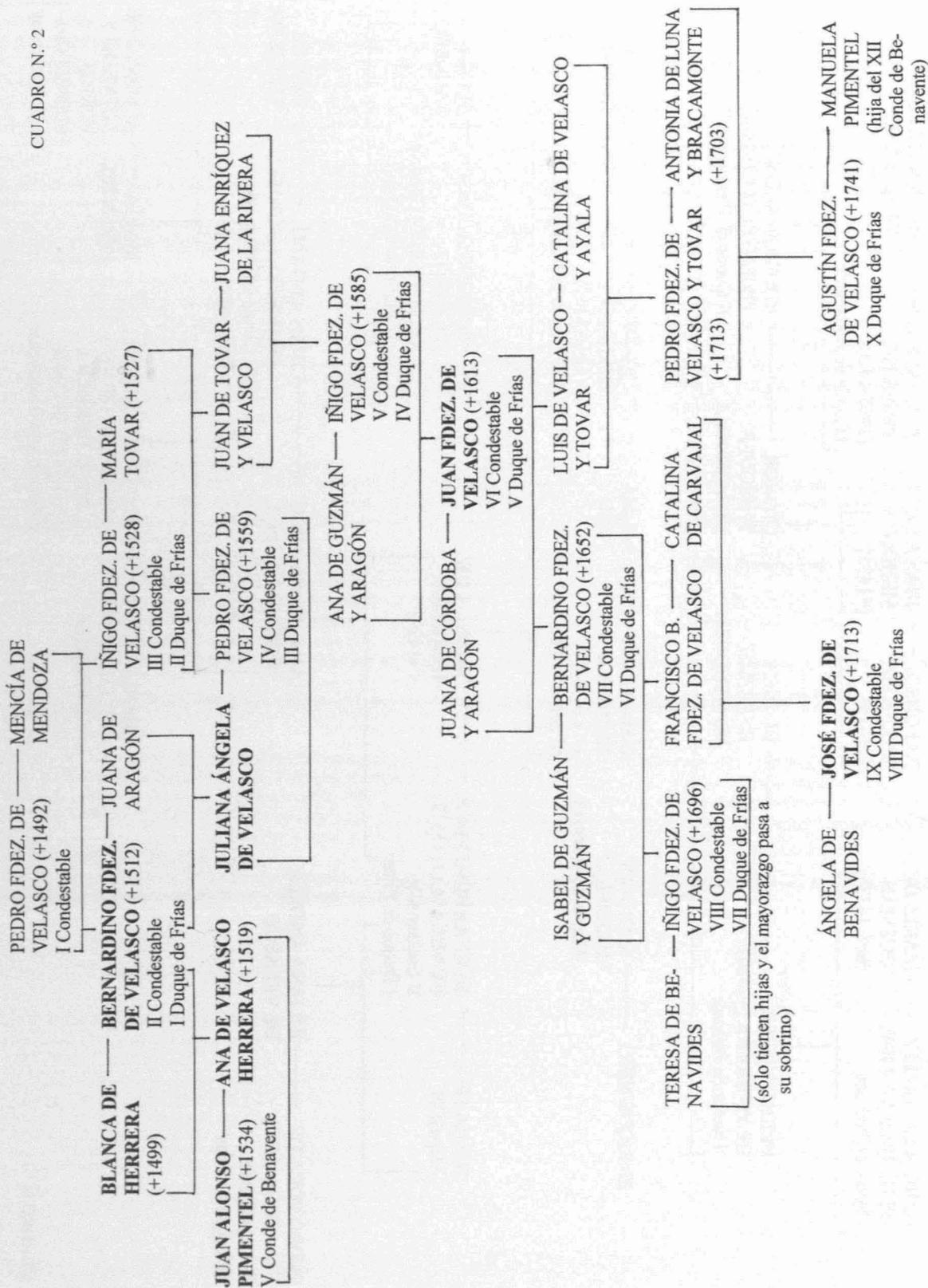
NOTAS

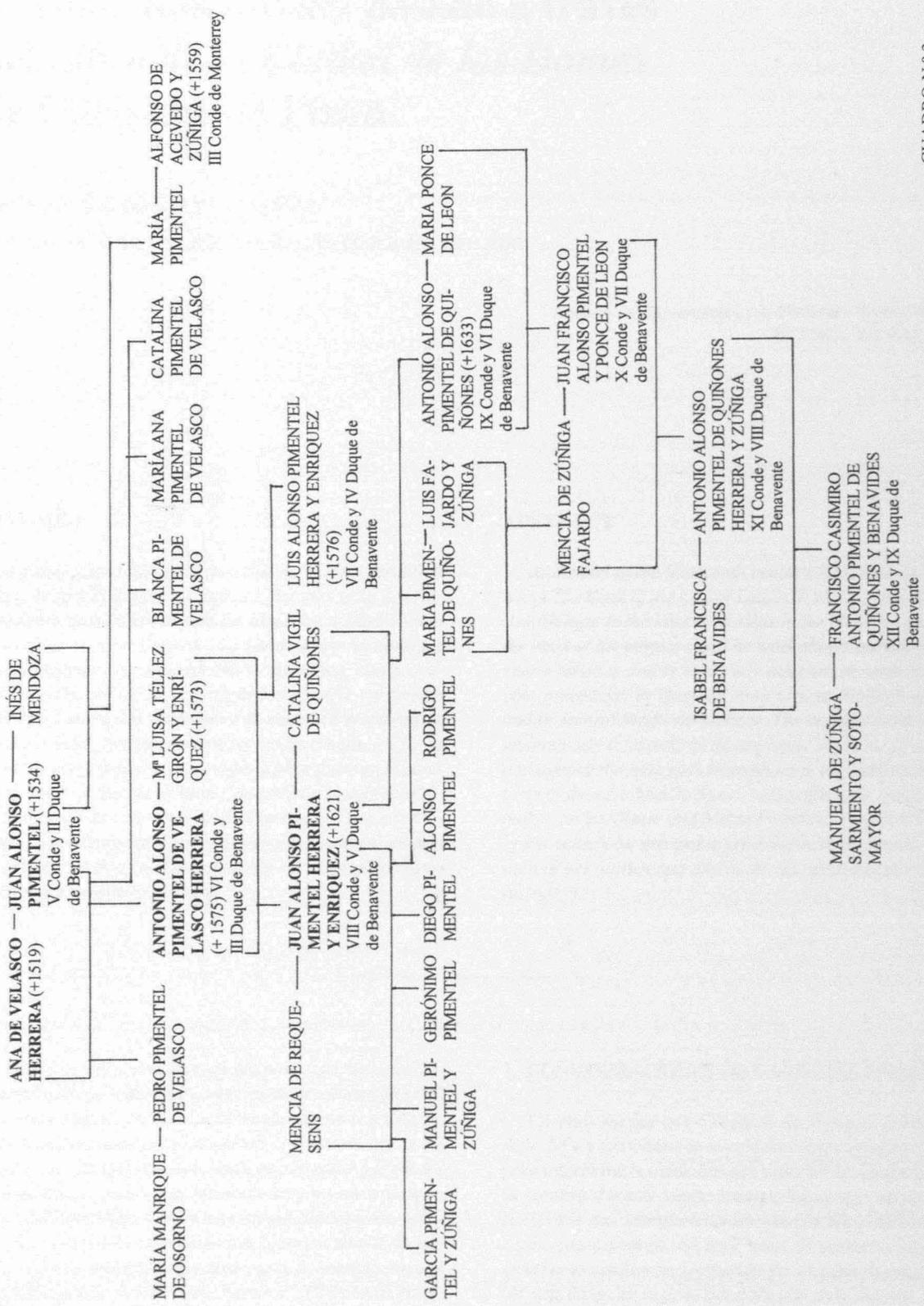
- 1 Concepción ABAD CASTRO, M.^a Luisa MARTÍN ANSÓN, "Los Herrera y su capilla funeraria de San Ildefonso en la Cartuja de El Paular", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (UAM), vol. XVIII, 2006, pp. 31-47.
- 2 A.H.N. Nobleza, Osuna, c. 476, d. 4 (9). Apéndice documental, doc. n.º 1.
- 3 Véase el artículo citado en la nota 1.
- 4 Concepción ABAD CASTRO y M.^a Luisa MARTÍN ANSÓN, *El retablo de la Cartuja de Santa María de El Paular* (Madrid, I.P.H., 2007), donde se da cuenta de este proceso referido a la iglesia y las dependencias anejas a ella en relación con la configuración del retablo.
- 5 Id., "Los Herrera..." p. 39, nota 23, se exponen todos los datos al respecto.
- 6 *Testamento de María de Guzmán*, A.H.N., Nobleza, Frias, 445. D.10.
- 7 El conde de Benavente que se cita es Antonio Alonso Pimentel de Herrera (1514-1575), padre de Juan Alfonso Pimentel Enríquez (†1621), a quien se refieren en el documento como conde en el momento de redactarlo, pues tomó posesión de dicho título en 1576, tras el fallecimiento en este mismo año de su hermano Luis.
- 8 A.H.N., Nobleza, Osuna, c. 477, d. 65. Al haberse incluido en el texto los párrafos más significativos para nuestro trabajo, obviamos su trascripción completa en el apéndice documental.

- ⁹ En el trabajo anterior, "Los Herrera...", p. 41, ya señalábamos que en la fábrica de la capilla se apreciaban claramente dos fases constructivas.
- ¹⁰ *Id.*, *Ibidem*.
- ¹¹ A.H.N., Nobleza, Osuna, c. 477, d. 63.
- ¹² A.H.N., Nobleza, Osuna, c. 477, d. 64. Apéndice documental, doc. n.º 2.
- ¹³ El Condestable a quien se alude es Juan Fernández de Velasco (†1613), V duque de Frías, hijo de Iñigo Fernández de Velasco (†1585), V Condestable y IV Duque, y de Ana de Guzmán y Aragón (†1573).
- ¹⁴ No nos consta ninguna descendencia de María de Guzmán, casada con Enrique Niño, hermano de María.
- ¹⁵ Respecto a ésta y otras noticias, véase: Alfonso FRANCO SILVA, "El Mariscal García de Herrera y el marino Pedro Niño, Conde de Buelna. Ascenso y fin de dos linajes de la nobleza nueva de Castilla", *Historia. Instituciones. Documentos*, 15 (1990), pp. 181-216, ahora en *La fortuna y el poder. Estudios sobre las bases económicas de la aristocracia castellana (s. XIV-XV)*. Universidad de Cádiz, 1996, pp. 499-542, por el que citamos.
- ¹⁶ *Testamento de D.ª Blanca de Herrera*. Pedraza, 13 noviembre de 1499. A.H.N., Nobleza, Frías, c. 446, d. 8. fol. 8. Apéndice documental, doc. n.º 3.
- ¹⁷ Aunque la fecha reiterada de la muerte del Conde de Benavente es 1530, Jesús URREA, *Arquitectura y nobleza; casas y palacios de Valladolid*, Valladolid: Consorcio IV centenario. Ciudad de Valladolid, 1996, pp. 41-45, dice que muere en Valladolid el jueves 23 de junio de 1534 (A.H.P.V., leg. 84, fol. 582).
- ¹⁸ *Testamento de Bernardino Fernandez de Velasco* († 13 de febrero de 1512). Testamento de 1 de marzo de 1511. Cerezo. A.H.N. Nobleza, Frías, c. 600, d. 24. No reproducimos íntegramente el documento, dado que es muy extenso.
- ¹⁹ Alfonso FRANCO SILVA, "Pedraza de la Sierra. El proceso de formación de unas ordenanzas de la Villa y tierra en los ss. XIV y XV", *Historia, Instituciones, Documentos*, n.º 18, 1991, pp. 97 y ss. *Id.* "Los arsenales de dos fortalezas castellanas: Inventarios de Torremormojón (1506) y Pedraza de la Sierra (1512)", *Historia, Instituciones, Documentos*, n.º 21, 1994. El pleito comenzado por Ana de Velasco contra Juliana Ángela, continuó después por los condestables D. Pedro y D. Iñigo contra don Antonio Alonso Pimentel, conde de Benavente y los Condes de Osorno don Pedro Manrique y su mujer María de Velasco. Carlos V, por cédula dada en Ratisbona el 13 de julio de 1546, manda a la Chancillería de Valladolid que sobresea el pleito hasta que él regrese a España.
- ²⁰ A.H.N., Nobleza, Osuna, c. 105, d. 27
- ²¹ A.H.N., Nobleza, Osuna, leg. 476, d. 4 (9), fol. 1v.
- ²² Juan Fernández de Velasco, casado con María Girón y con Juana de Córdoba y Aragón. Esta última será quien en 1616 contrate a Juan de Naveda para la construcción de la nueva capilla mayor del Monasterio de Medina de Pomar, que actuará como nueva capilla funeraria de los Velasco. Véase al respecto: L. S. IGLESIAS ROUCO y F. BALLESTEROS CABALLERO, "Capilla mayor del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar", en *B. S. A. A. Universidad de Valladolid*, 1980, p. 496.
- ²³ *Espediente por el Monast^o del Paular, con el Condest(abl)e D. José; sobre pago de 2000 mrs. Año 1708*. A.H.N. Nobleza, Frías, c. 639, d. 11. Por las mismas razones apuntadas con anterioridad, obviamos la transcripción completa del documento.
- ²⁴ Antonio PONZ, *Viaje de España*, 1786, ed. Aguilar, 1988, t. X, p. 52.
- ²⁵ Ver al respecto, Fernando REGUERAS GRANDE, *Pimentel. Fragmentos de una iconografía*. C.E.C.E.L. (C.S.I.C.), Benavente, 1998.
- ²⁶ A.H.N., Nobleza, Osuna, c. 423, d. 12.
- ²⁷ Mercedes SIMAL LÓPEZ, *Los Condes-Duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y Coleccionistas en su villa solariega*, C.E.C.E.L. (C.S.I.C.), Benavente, 2002, pp. 19 y ss.
- ²⁸ Recordemos que su bufón, Perejón (Madrid, Museo del Prado) fue retratado por Antonio Moro, posiblemente en su segundo viaje a España, en torno a 1559-1560.
- ²⁹ A.H.N. Clero, leg. 4339.
- ³⁰ Bernardo de Castro, autor del Libro Becerro del monasterio, tuvo dos mandatos. El primero de ellos entre 1570 y 1574. En 1577 era prior de Granada, tal como se deduce de una noticia recogida por Baltasar CUARTERO y HUERTA, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra*, Madrid, 1988, 2 vols, (ed. orig., Madrid, 1950). vol. 1, p. 469. En el capítulo General de 1579 era visitador de la provincia. Durante su segundo mandato entre 1579 y 1584, tendría lugar la redacción del testamento de Rodrigo Pimentel. Muere en 1585.
- ³¹ Apéndice documental, doc. n.º 4.
- ³² Concepción ABAD CASTRO y M.ª Luisa MARTÍN ANSÓN, "D. Melchor de Moscoso y Sandoval (†1632) y D. Baltasar de Acevedo y Zúñiga (†1622), dos personajes de la Corte enterrados en el Monasterio de El Paular", en prensa, A.E.A.



CUADRO N.º 1





El conocimiento del pasado a través del *Libro de la Ciudad de las Damas* de Christine de Pizan

Etelvina Fernández González

Instituto de Estudios Medievales. Universidad de León

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

A finales del siglo XIV Christine de Pizan escribió el *Libro de la Ciudad de las Damas*; fue una gran aportación literaria a la historia de las ideas del medievo; es el libro de la Ciudad Perfecta. La obra ofrece un carácter enciclopédico y es eminentemente alegórica, con precedentes indiscutibles en la antigüedad clásica, en fuentes bíblicas y en varios autores medievales. El relato no se debe entender, exclusivamente, como un alegato en favor de las mujeres y contra la misoginia imperante en los ámbitos intelectuales de la Baja Edad Media; también ofrece la imagen de su creadora, de una mujer culta e inteligente de su tiempo que concedió un gran valor al mundo de las artes, tanto en el texto escrito como en el conjunto de miniaturas que lo ilustran.

“Conozco una pintora llamada Anastasia, que tiene tanto talento para dibujar e iluminar las figuras de los adornos marginales y los paisajes de fondo en las miniaturas que no se podría encontrar en París, donde viven sin embargo los mejores artistas del mundo, uno sólo que la supere. Nadie ejecuta mejor que ella los motivos florales y adornos de los manuscritos, y como se tiene en gran estima su trabajo, siempre le encargan la ilustración de los libros más valiosos. Lo sé por experiencia, porque ella ha pintado para mí ciertas miniaturas que según, opinión unánime, son aún más bellas que las de los grandes maestros” (Christine de PIZAN, *El Libro de la Ciudad de las Damas*, lib. I, cap. XLI).

ABSTRACT

At the end of the fourteenth century, Christine de Pizan wrote *The Book of the City of Ladies*. It was a great literary contribution to the history of ideas in the Middle Ages. It is the book of the perfect city. The work shows encyclopaedic characteristics and is eminently allegorical, with undeniable precedents in classical Antiquity, in Biblical sources and in several Medieval authors. The account must not be understood exclusively as an argument in favour of women and against the misogyny triumphant in the intellectual milieu of the Late Middle Ages: it also offers the image of its maker, an intelligent and learned woman, a product typical of her time, who granted a great value to the world of art both in her written text and in the set of miniatures that illustrate it.

1. CONSIDERACIONES DE CARÁCTER GENERAL

La obra escrita por Christine de Pizan a finales del siglo XIV y principios de la centuria siguiente despertó un gran interés hasta mediados del siglo XVI; se mantuvo en la sombra durante cierto tiempo hasta que en el siglo XVIII fue descubierta nuevamente por los eruditos franceses. Sin embargo, no será hasta la centuria siguiente cuando se analice la aportación de su labor literaria a la historia de las ideas de la Edad Media¹. A lo largo del siglo XX ese interés se acrecentó tanto en el campo literario

como en el ámbito histórico-social y, algo menos, en el artístico. Se hicieron ediciones críticas de sus obras y, sobre éstas y su figura, hubo coloquios en Berlín, sesiones en Kalamazoo y en Leeds, y encuentros en Estados Unidos y en Francia, lo que generó una interesante y abultada bibliografía específica². En este trabajo nos ocuparemos de una de sus obras más famosas: *El Libro de la Ciudad de las Damas*³.

Para entender su personalidad y, como consecuencia, su obra y las repercusiones artísticas que ella tuvo, es preciso aproximarnos a su biografía aunque sea brevemente. ¿Quién fue Christine de Pizan?⁴ Nació en Venecia en 1364 y murió en Poissy, en el alfoz de París, en 1430. Era hija de Tommaso di Benvenuto, originario de Pizzano, pequeña localidad próxima a Bolonia quien, en esta ciudad, se formó en la ciencia médica y adquirió conocimientos de astrología y astronomía⁵. Enseñó en la renombrada Universidad de Bolonia y trabajó para la República de Venecia, como también lo hizo su suegro, el famoso anatomista Tommaso Mondino de Luzzi⁶. Por su prestigio, fue llamado a la corte de Carlos V de Francia.

Christine, a los cuatro años, llegó a París con su familia y vivió en una de las casas del palacio de Saint-Pol. Allí fue muy bien acogida y educada en el ambiente intelectual y refinado de la corte de los Valois, en un momento en el que el monarca se rodeó de los hombres cultos de la época y en el que había reunido un número considerable de libros con los que organizó su biblioteca en la Torre de la Halconería del palacio del Louvre⁷. Entre ellos se contaba con obras clásicas y de autores recientes. Recibió Christine una educación esmerada, hablaba italiano, francés y conocía el latín⁸; una formación elevada para una mujer de la época y que, sin duda, favoreció también el ambiente cultural de su propia familia. Así, Razón, una de sus consejeras en *La Ciudad de las Damas* le dice:

Tu padre, gran sabio y filósofo, no pensaba que por dedicarse a la ciencia fueran a valer menos las mujeres. Al contrario, como bien sabes, le causó gran alegría tu inclinación hacia el estudio. Fueron los prejuicios femeninos de tu madre los que te impidieron durante tu juventud profundizar y extender tus conocimientos, porque ella sólo quería que te entretuvieras en hilar y otras menudencias que son ocupación habitual de las mujeres. Pero, como reza en el dicho al que antes aludí: 'Lo que Naturaleza da nadie lo quita'⁹.

A la edad de quince años se casó con Etienne Castel, noble picardo y uno de los secretarios del rey. La felicidad le duró poco tiempo. En 1389 murió su marido a causa de la peste. A partir de entonces conoció los infortunios del destino, como ella misma describe en su obra *La Mutación de la Fortuna*: poco antes de enviudar se murió su padre; la situación política de Francia se torna poco favorable; se quedó viuda con tres hijos y tuvo además, a su

cargo, a su madre y a una sobrina; estaba sumida en pleitos para recuperar la herencia de sus hijos de la que se habían visto despojados y tuvo una situación económica verdaderamente precaria¹⁰. De esa coyuntura salió adelante gracias a sus estudios. Se dedicó a la vida intelectual, a la escritura y se convirtió en la primera mujer que, en Francia, vivió de la pluma; por sus escritos conoció la fama. La diosa Fortuna le hizo cambiar su rumbo de vida y trocar el papel de mujer y madre abnegada, por el que habitualmente adoptaba el hombre para mantener su casa y su familia. Se ha hablado, por este cambio de papeles, de una "masculinización" de Christine, lo que la legitimaba para integrarse en el contexto de los hombres cultos¹¹. Ya en su época, Jean Gerson, canciller de la Universidad de París y uno de sus grandes defensores, la calificaba de: *virilis femina, insignis femina*¹².

Inició su actividad literaria escribiendo baladas, pero muy pronto orientó su rumbo intelectual por otro camino, para escribir sobre la mujer y la condición femenina. Quienes se dedicaron al análisis de su obra vieron las transformaciones que sufrieron sus escritos. Pronto se separó de esa línea de la lírica cortesana para cultivar otros géneros literarios, especialmente la prosa didáctica a modo de epístolas, dechados o *ditiés* y alegorías. Escribió más de treinta y siete obras extensas, con carácter moralizante, a modo de *exempla*, de ejemplos a seguir y dentro del contexto en el que dichas obras se conocieron como *espejos de príncipes*, es decir, modelos didácticos y ejemplificantes para quienes debían ostentar el poder. Buscó el amparo en la monarquía y en los grandes señores del momento como lo fueron, entre otros, Jean de Berry, Philippe de Hardi, Louis de Orleans, Luis de Guyenne o de damas generosas como Isabeau de Baviera¹³. A ellos les dedicó sus obras y en algunas ocasiones se ha miniado la escena en la que aparece esta *femme de lettres* junto a su benefactor en el momento de entregarle una obra o la recopilación de varias¹⁴.

Su trabajo no fue fácil, el hecho de ser mujer, viuda y extranjera le dificultaron las cosas. La búsqueda de la fama pública parece otra de sus preocupaciones constantes, el no estar incluida en el grupo de quienes poseían los conocimientos de la *traslatio studii* que encarnaba la Universidad de París, acrecentaban el problema¹⁵. Por otro lado, no podemos olvidar la misoginia imperante en su época y bien arraigada desde siglos anteriores¹⁶. Christine de Pizan también participó con sus escritos, en favor de la mujer, en la famosa *Querrela de las Mujeres*, movimiento intelectual y reivindicativo que combatía la postura misógina difundida, entre otros textos, en el *Roman de la Rose*¹⁷; a su lado estuvieron, apoyando su postura, los ya citados Jean Gerson e Isabeau de Baviera. Christine encabezó esta disputa y luchó en ella con la redacción, entre otros textos, de: las *Épistres du débat sur le Roman de la Rose*, el *Livre des Trois Vertus* o el *Livre de la Cité des Dames*. De ella tam-

bién se ha dicho que, además de escritora fue copista¹⁸; se le imputó el haber efectuado una labor poco personal¹⁹; sin embargo, no se puede dudar de sus buenas dotes de poetisa y de sus conocimientos como historiadora y moralista²⁰, además de haber sabido asumir las enseñanzas políticas de algunos maestros en estas disciplinas como fue Juan de Salisbry²¹. En todo caso, es evidente que supo aprovechar los conocimientos que le brindó el momento que le tocó vivir y que, arcaísmo y modernidad se conjugaron, perfectamente, en su labor escrita²².

En este trabajo nos detendremos en el análisis del *Libro de la Ciudad de las Damas*; nos interesa por su contenido, por la pluralidad de sus fuentes y por la belleza de sus imágenes miniadas; efectuaremos una selección de sus protagonistas y nos ocuparemos de las que de manera, más o menos directa, han tenido repercusión en hechos históricos o artísticos remarcables. Su autora redactó *La Ciudad de las Damas* en pocos meses, entre el 13 de diciembre de 1404 y abril del año siguiente. Se trata de una "historia de mujeres", compleja, destinada a su defensa y tal vez, por el contenido y la época en la que vio la luz, la más conocida de la escritora. Se la dedicó al duque de Berry y se lo ofreció a Juan sin Miedo, duque de Borgoña²³.

2. SOBRE LA CIUDAD DE LAS DAMAS

Siempre se ha querido ver la obra de Boccaccio como el precedente indiscutible de *La Ciudad de las Damas*; sin embargo, sus fuentes son mucho más amplias y complejas. Es deudora de la antigüedad clásica a través de los escritos de Platón, Aristóteles, Cicerón, Virgilio, Ovidio, Suetonio o Plinio el Viejo, donde se busca la *imitatio moralis* de las virtudes paganas²⁴ o en los Textos Herméticos²⁵. No faltan alusiones a fuentes y figuras bíblicas, así como a documentos hagiográficos e historias marianas²⁶. Además, se advierte la huella de autores medievales como Agustín de Hipona²⁷, Isidoro de Sevilla²⁸ o Boecio²⁹. Los escritos de Vicente de Beauvais como el *Speculum Historiale* o *Le Miroir Historiale* también dejaron su impronta en la referida obra, lo mismo que *El Juego de Ajedrez* o *Dechado de Fortuna* de Jacobo de Cessolis o el *Libro de los Enxemplos* de don Juan Manuel³⁰. Sin embargo, será el género biográfico, a la manera antigua, cultivado por Dante en *De Viris illustribus* y *De Claris mulieribus* de Boccaccio³¹ donde las concomitancias son más intensas, pues ellos cantan las virtudes militares y cívicas que adornaban a los hombres y mujeres protagonistas de sus libros al igual que lo hará Christine con las damas que incluye en el suyo³². No olvidemos que, en 1401, *De Claris mulieribus* fue traducido al francés y que pronto estuvo en las bibliotecas más importantes de Francia³³.

Desde el punto de vista estilístico la obra ofrece un carácter enciclopédico³⁴, si bien, va más allá del mero con-

cepto de *acumulatio*, carente de argumento narrativo, de la obra de Boccaccio, para aproximarse hacia una cierta recreación basada en la *compilatio*³⁵, fórmula poética habitual en el siglo XV y que consistía en redactar a partir de varios textos, un texto nuevo³⁶. Se trata de una obra eminentemente alegórica³⁷. La organización compositiva, en más de una de sus obras, se origina a partir de un texto en el que se relata la historia del personaje; le sigue una glosa explicativa y concluye con la justificación, *exemplum* o la moraleja edificativa que se extrae de las buenas acciones de la figura analizada³⁸.

En esa misma línea, hubo escritoras en lengua castellana tales como Leonor López de Córdoba, Teresa de Cartagena o María Sarmiento³⁹. Así mismo, debemos recordar también, en ese ambiente castellano, a don Álvaro de Luna, valido de Juan II, que escribió el *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, apenas mencionado en su tiempo y con pocas repercusiones literarias, tal vez porque cuando se publicó en 1446, en Atienza, su buena estrella había comenzado a declinar, hasta el punto de ser decapitado por orden del rey⁴⁰. Además, en el ámbito valenciano debemos recordar el *Triunfo de las mujeres* de Roís de Corella; es un alegato a favor de las *donas* y en contra de la misoginia imperante en el cuatrocientos⁴¹.

El *Libro de la Ciudad de las Damas* es el libro de la Ciudad Perfecta, una visión alegórica de la ciudad ideal. Los códices antiguos que se conservan llaman la atención, no sólo por su valor literario sino también por la cuidada factura del texto escrito y por las miniaturas que generó el relato. En ambos casos se utilizaron las fórmulas comunes, en la época, para la composición y ornato de este tipo de escritos.

Se inicia la obra con la imagen de una dama escribiendo en su cuarto de estudio: es el "retrato" miniado de Christine que aparece así en el comienzo de varias de sus libros. En él, no son sus rasgos fisiognómicos los que imperan sino la idea de "retrato" alegórico, como arquetipo, a la manera generalizada en el siglo XV⁴². Así, el personaje "retratado" se reconoce por su indumentaria, de acuerdo con su condición social; por los gestos; por las actitudes y por el espacio que lo rodea. A veces, también puede tener, al lado, su nombre escrito.

Ese "cuarto de estudio" donde está la escritora era el lugar ideal para aislarse, pensar y realizar una labor intelectual; esos ámbitos eran pequeñas cámaras destinadas a la escritura y al estudio; a partir del siglo XIV se procuraba que esas salas estuviesen bien iluminadas y caldeadas. A ellas se incorporaba un escueto mobiliario y algunos elementos específicos: asientos de diverso tipo, dosel, mesa de escritorio, rueda de libros, así como estantes para colocar los libros y los útiles de escritura. En el caso del "retrato" de Christine se le añadió, como elemento anecdótico, el perro de compañía⁴³. Todo esto confiere a esa dependencia un fuerte sentido de privaci-

dad, lo que le llevó a denominar a su escritorio, a este pequeño cubículo, en sentido metafórico, con el término *escrinet* o *joyero*⁴⁴.

La riqueza y el interés plástico de las miniaturas de los códices del *Libro de la Ciudad de las Damas* hay que verla en el diseño, el color y el sentido del espacio, en relación con las escuelas de París y Borgoña de finales del siglo XIV y principios de la centuria siguiente. En algunos casos llaman la atención las transparencias, la abundancia de oros, los azules y los colores claros y armoniosos que recuerdan *Las Ricas Horas* del duque de Berry. En ese contexto se habló del “Maestro de la Ciudad de las Damas”, un miniaturista o ¿un taller? que tuvo muchos seguidores, inspirados en las ilustraciones de las obras de Christine y en un repertorio variado con el que supo captar, en imágenes, las alegorías descritas en sus libros⁴⁵. Esas imágenes ornaron, esencialmente, obras de temática profana; se destacaron por su interés por la naturaleza, por las escenas de la vida cotidiana y por los espacios amplios y profundos, a la vez que rindieron culto a los detalles y al acabado preciosista de sus obras. En buena medida, esta renovación fue obra de muchos miniaturistas flamencos que trabajaron, por las fechas que nos ocupan, en torno a los talleres parisinos e incorporaron, a su labor, elementos italianos⁴⁶.

En ese ambiente íntimo redactó sus obras y, probablemente, copió y supervisó alguna de ellas. Recluida en el estudio se vale, para poner de manifiesto su papel como autora, de su imagen miniada y del retrato literario al que nos referiremos más tarde; además, intensifica esa autoafirmación al utilizar, con gran efecto expresivo⁴⁷, la fórmula *Moi Christine*, “Yo Cristina”⁴⁸; de ese modo, vuelve a refrendar su escrito con la misma fuerza que lo hace su efigie pintada. En algunos de sus libros también aparece “retratada” en otras actitudes. Nos referimos a la escena de la “donación del libro”, muy habitual en el medievo. En este caso Christine, como autora de una obra determinada, hace entrega de la misma a alguno de sus protectores. Por lo que respecta al manuscrito que nos ocupa, hay una miniatura muy bella en la que está arrodillada, en señal de respeto, ante Carlos VI, para ofrecerle el volumen concluso de *La Ciudad de las Damas*. El monarca, revestido con los *regalia* está entronizado y bajo un dosel ornado con la flor de lis; lo acompañan, en el evento, varios miembros de la corte⁴⁹.

Con el “retrato” pintado de Christine, en el estudio, se abre *El Libro de la Ciudad de las Damas*. Se inicia el texto con un relato, en primera persona, con su retrato literario:

Sentada un día en mi cuarto de estudio, rodeada toda mi persona de los libros más dispares, según tengo costumbre, ya que el estudio de las artes liberales es un hábito que rige mi vida, me encontraba con la mente algo cansada, después de haber reflexionado sobre las ideas de varios autores. Levanté la mirada y decidí abando-

nar los libros difíciles para entretenerme con la lectura de algún poeta. Estando en esa disposición de ánimo, cayó en mis manos cierto extraño opúsculo (...) que alguien me había prestado (...). Lo abrí y vi que tenía como título “Las lamentaciones de Mateolo”⁵⁰.

Nos sirve para ilustrar, plásticamente, este pasaje la miniatura de uno de los manuscritos copiados a mediados del siglo XV; en la imagen aparece Christine, en su retiro de Poissy, sentada en el centro de una estancia ricamente engalanada, leyendo en actitud placentera⁵¹.

Sin embargo, pronto se deprimió a causa del contenido misógino de aquellos versos de Mateolo y abandonó su lectura⁵². Fue entonces, nos cuenta, cuando:

(...) hundida por tan tristes pensamientos, bajé la cabeza, avergonzada, los ojos llenos de lágrimas me apoyé sobre el recodo de mi asiento, la mejilla apesada en la mano, cuando de repente vi bajar sobre mi pecho un rayo de luz como si el sol hubiese alcanzado el lugar (...), levanté la cabeza (...) y vi ante mí tres Damas coronadas, de muy alto rango (...). Entraron a pesar de estar cerradas las puertas. Tanto me asusté que me sangüé (...) temiendo que aquello fuera obra de algún demonio⁵³.

Una de ella le sonrió y le dijo:

(...) no temas, no hemos venido aquí para hacerte daño, sino para consolarte⁵⁴.

Le dicen que están allí por mandato divino y le aconsejan “de la vuelta” a los escritos injuriosos contra las mujeres y escriba en favor de ellas.

Las tres damas que se presentan ante Christine, son: *Razón*, *Justicia* y *Derechura* (Rectitud). Cada una tiene una función y, como imágenes alegóricas que son, cada una porta su atributo. *Razón* lleva como símbolo el espejo para que en él, cada mortal, pueda verse como es, contemplar su alma y conocer sus defectos y sus vicios; se aparece ante ella por el amor que siente hacia la verdad y la sabiduría. *Rectitud* sostiene la vara que sirve para medir lo justo y lo injusto. *Justicia*, la hija predilecta de Dios, porta en su mano una copa de oro fino, que Él le ha dado, para devolver a cada uno lo suyo; está ornada con la flor de lis, símbolo de la Trinidad. Las tres le solicitan que construya, con su pluma, una ciudad; para ello debe utilizar a las mujeres valiosas y de gran ingenio que la han precedido y también sus contemporáneas, todas aquellas que por sus buenas acciones pueden servir de ejemplo a las demás. Las elegirá por su capacidad creativa pues,

(...) ha entendido que para una mujer todo es posible, no hay actividad física o intelectual a la que no pueda enfrentarse⁵⁵.

Justicia le dice además que, concluida la ciudad, la poblará de damas ilustres; a ella vendrá Santa María y, todas las demás, le rendirán pleitesía. Christine, por su parte, cumplirá también el papel de guía⁵⁶.

La visita de las tres Damas al estudio de la escritora orna varios manuscritos de *La Ciudad de las Damas*; el esquema compositivo, considerado del Maestro de la Ciudad de las Damas, es casi idéntico, aunque se aprecian ligeras variantes de un códice a otro⁵⁷. En la imagen se reproducen dos escenas yuxtapuestas y consecutivas; en la primera se puede ver el *escrinet* de la autora y a ella misma, en pie, junto a su mesa de trabajo, elegantemente ataviada y tocada con la amplia cofia, de dos puntas, a la moda borgoñona. Tras ella, las referidas Damas, coronadas y con sus respectivos atributos. En la secuencia contigua Razón y Christine, como analizaremos más tarde, inician la construcción de *La Ciudad*. Así mismo, se ilustra el referido pasaje, con mayor precisión respecto al texto en el *Libro de las Tres Virtudes* o el *Tesoro de la Ciudad de las Damas*⁵⁸.

Esta visita que recibe la autora es una versión inspirada en el modelo convencional del debate alegórico nacido en la obra de Boecio la *Consolación de la Filosofía*⁵⁹ o en la imagen de la Fortuna que se le aparece a Boccaccio⁶⁰; son ejemplos de conceptos abstractos, de alegorías que exaltan la *autoritas* femenina. Sin embargo opinamos que, tal vez, sus fuentes son anteriores; que habría que buscarlas en los *Hermetica* filosóficos, en aquellos textos egipcios, judíos y griegos que tuvieron gran éxito en la Antigüedad, fueron conocidos en la Edad Media y encontraron, en el Renacimiento, su época de mayor difusión⁶¹. Nos referimos, dentro de ese *Corpus Hermeticum*, al *Tratado I de Hermes Tremegisto* y, más concretamente, a la visión y aparición de Poimandres⁶².

El diálogo se hace fluido entre las Damas y Christine, le insisten para que construya esa ciudad ideal⁶³; ella se resiste, ya que no se encuentra preparada para desempeñar una labor tan compleja, pues dice:

*(...) soy pobre de espíritu, no estudié ni la geometría ni el arte y todo lo ignoro de la ciencia de la arquitectura y de las artes de la albañilería*⁶⁴.

Al fin, ante requerimiento que se le hace, accede a construirla, ya que es la voluntad divina. Razón y Christine salen al Campo de las Letras para trazar el surco sobre el que se levantará la muralla. Debe tomar la pluma como si fuera la paleta de allanar el mortero. En esta faena se representa, a ambas figuras, en la segunda secuencia de la escena de la aparición de las tres Damas ya mencionada⁶⁵.

Semíramis, una heroína, es la primera piedra; como ella, también era viuda; por su personalidad la elige como piedra angular⁶⁶; es un ejemplo de coraje y virtud⁶⁷, un ejemplo de autoridad femenina⁶⁸. Era hija del dios Satur-



Fig. 1. *La cité des dames*, de C. de Pizan. *Bibliothèque Royale de Belgique*. Ms. 9235-37, fol. 5.

no, hermana de Júpiter y esposa de Nino, rey de la ciudad de Nínive. El monarca murió defendiendo su ciudad y ella ocupó el trono⁶⁹; con gran sabiduría pacificó el territorio, volvió a levantar y consolidar las murallas de la ciudad de Babilonia y construyó muchas ciudades en su reino⁷⁰. En agradecimiento a sus hazañas se levantó, en su honor, en lo alto esta ciudad mesopotámica, una hermosa estatua de bronce dorado. La efigie mostraba a la reina blandiendo la espada. Estas fueron sus buenas obras. Sin embargo, cometió una mala acción *al desposarse con el hijo que tuvo con su marido*, lo que fue *una falta grave*. No obstante, se le disculpa su actitud ya que en aquel tiempo, *todavía no regían las leyes escritas*⁷¹.

Continúa el relato y la conversación entre Christine y Razón; a la primera le sigue preocupando el conocimiento, la inteligencia y el grado de saber que pueden alcanzar las mujeres pues:

*(...) si la costumbre fuera mandar a las niñas a la escuela y enseñarles las ciencias con método, como se hace con los niños, aprenderían y entenderían las dificultades y sutilezas de todas las artes y ciencias tan bien como ellos*⁷².

Seguidamente continúa su discurso, en la misma línea, ensalzando el estudio:

*(...) la falta de estudio –nos dice– lo explica todo, lo que no excluye que en los hombres, como en las mujeres, algunos individuos sean más inteligentes que otros*⁷³.

Después de los cimientos se han de levantar las murallas del recinto. Para ello se habla de mujeres sabias y creativas como *Safo*, la poetisa, o las magas como *Medea* y *Circe* que sanaban y curaban las enfermedades; Christine no se podía olvidar de ellas pues provenía de una familia de físicos y de médicos. Entre el conjunto de mujeres sabias elige a *Carmentia* hija del rey Palas de Arcadia, cono- cedora de la literatura griega y escritora de poemas. Por razones políticas emigró a Italia y se estableció en Roma, en la colina del Palatino; allí levantó una fortaleza, en el lugar donde tiempo más tarde se construyó la ciudad de Roma.

*Al descubrir que los hombres de aquel país vivían como salvajes, escribió ciertas leyes (...). Ella fue la primera en promulgarlas*⁷⁴.

Poseía el don de la profecía pues anunció que aquella tierra sería *la más noble y famosa del mundo*. Además, inventó el alfabeto latino, la distinción de las vocales y las consonantes, la ortografía, las bases de la gramática y procuró que todo esto se enseñara al género humano. Fue una gran maestra para los habitantes de aquellas tierras por lo que, en agradecimiento y después de su muerte, celebraron fiestas en su honor, edificaron un templo junto a su lugar de residencia y “llamaron *Carmentalis*” a una de las puertas de la ciudad. Ante esos hechos llevados a cabo por *Carmentia*, Razón exclama:

*(...) ¿qué más pides, querida hija? ¿Puede decirse algo más honroso de algún varón?*⁷⁵.

Su figura parece ilustrar el paso de la cultura griega a la romana⁷⁶.

Se eligió también a *Minerva*, Palas, como le llamaban los griegos⁷⁷; por su inteligencia estaba especialmente dotada para poner su talento al servicio de los hombres y así lo hizo. Con su mente lúcida descubrió las cifras y el cálculo. Dio a los hombres la fórmula para prensar las aceitunas y obtener el aceite.

*A ella se debe el arte de fabricar carros y carretas para el transporte; perfeccionó el arte de la guerra pues fue ella quien inventó la técnica del arnés y de las armaduras de acero que caballeros y soldados llevan para protegerse en los combates. Brindó la invención a los atenienses, a quienes enseñó también cómo desplegar los batallones y luchar en ordenadas filas. Inventó, además, la flauta, la chirimía, la tromba y otros instrumentos de viento*⁷⁸.

Aunque estos descubrimientos fueron muy importantes para la Humanidad y para el campo de las artes, tal vez aún lo fue más el haber encontrado

(...) técnicas desconocidas, en particular la que se refiere al arte de hilar y tejer. Fue la primera en pensar cómo

*esquilar las ovejas, carmenar, peinar y cardar la lana con distintos instrumentos, devanar las madejas sobre brocas de hierro y por fin enroscar e hilarla con el huso. También inventó los telares y la técnica para tejer los paños finos*⁷⁹.

Su recuerdo arraigó tanto en el pensamiento femenino que era habitual *el que las mujeres nombrasen a Minerva al urdir sus telas*, lo que condenó san Martín de Dumio ya que lo consideraba como una forma de culto al diablo⁸⁰. Estas prácticas debían ser muy habituales, tanto que fueron prohibidas en el II Concilio de Braga (572)⁸¹.

En gratitud a sus generosos descubrimientos los atenienses la consideraron como una divinidad, como la diosa de la sabiduría, de la guerra y del arte de la caballería. En su honor; le erigieron un templo —el Partenón— y en él dispusieron su efigie representando la sabiduría y la caballería. Era una magna escultura de gran tamaño y mirada penetrante, ataviada como un guerrero, con cota de malla, tocada con yelmo y sosteniendo con su mano la lanza. Se cubría el tórax con un escudo de cristal en cuyo centro se había pintado la cabeza de la Gorgona,

*(...) porque el caballero tiene que ser astuto como la serpiente para desbaratar los planes de los enemigos, así como el sabio que sortea todas las trampas*⁸². *A su lado se colocó una lechuza, ave nocturna, para significar que de día y de noche el caballero debe andar presto a defender al Estado, lo mismo que el sabio a todas horas vigila la verdad*⁸³.

Alude el texto a la estatua criselefantina de la diosa realizada por Fidias⁸⁴. Nos sirve para ilustrar dicha figura, entre otras imágenes, los ya mencionados grabados de *De claris mulieribus* (fol. XII), en los que su imagen, en secuencias sucesivas, alude a varios de sus descubrimientos⁸⁵.

Christine también eligió para la construcción de la muralla a otras dos damas de la Antigüedad relacionadas con la actividad textil, como lo fueron *Arácne* y *Pánfila*. Ambas ofrecieron regalos magníficos a los hombres; a la primera se le atribuye el arte de teñir la lana, fabricar tapices y cultivar y tejer el lino⁸⁶; procedía de Asia. Su ingenio era prodigioso:

*(...) inventó el procedimiento de teñir las madejas de lana de distintos colores para tejer tapices como si se tratara de pintar, gracias a la técnica del lizo, es decir, dividiendo el estambre en finos hilos. Era muy hábil en el arte de tejer, y cuenta la fábula de su rivalidad con Palas, que por despecho la transformó en araña*⁸⁷.

Bien conocido es el valor y significado plástico que las artes textiles han tenido, en todos los órdenes, a lo largo del tiempo⁸⁸; nos referimos tanto a las efectuadas en el telar —tejidos, tapices y alfombras—, como a las bordadas

es decir: las ornadas con labor de aguja. Noticias como ésta que nos legó Pausanias son buena prueba de ello:

*(...) en Olimpia, Antíoco ofrendó una cortina de lana adornada con tejidos asirios y teñida de púrpura de Fenicia (...). Esta cortina no la levantan hasta el techo como en el templo de Artemisa Efesia, sino que con cuerdas la dejan caer hasta el suelo*⁸⁹.

Arácne también dio a los hombres otros descubrimientos muy útiles hechos a base de hilos y nudos, como las redes de pescar y los lazos y trampas para

*(...) el venado y otras fieras de caza mayor, así como la destreza para coger pájaros, conejos y liebres con unas técnicas antes desconocidas*⁹⁰.

Aprovecha Christine este relato para refutar las ideas de Boccaccio cuando al referirse a Arácne, opinaba que:

(...) cuando los hombres comían bellotas y bayas silvestres e iban vestidos con pieles de los animales era una edad más feliz que la nuestra, que ha aprendido a vivir con mayor refinamiento.

Al mismo tiempo, moraliza sus descubrimientos con estas palabras:

*Cristo mismo nos dio ejemplo utilizando cosas excelentes como el pan, el vino o el pescado, la ropa de lino teñido de color, todos recursos indispensables que no habría utilizado si fuese mejor vivir de bellotas y bayas silvestres*⁹¹.

Uno de los ejemplos más bellos de esta escena se puede contemplar en una ilustración flamenca de *La Ciudad de las Damas* de 1475; en ella, Arácne está sentada en el centro de una estancia, engalanada como una dama del Norte y cubierta con un alto tocado, realiza un tapiz en un telar de alto lizo. A su lado, en sendos cestos de mimbre, están las madejas teñidas en diversos colores⁹². Muy expresivo es también el grabado de la ya citada edición del *De claris mulieribus* donde Arácne aparece muerta, colgada de un árbol; a su lado vemos el telar donde trabajaba y la araña, en la que fue convertida por Minerva, prendida en su tela⁹³. Aún hoy y desde la antigüedad las tejedoras de la Isola de Santo Antioco, la antigua Sulcis (Cerdeña), se consideran herederas de Arácne⁹⁴.

En este contexto, no tuvo menos importancia Pánfila, dama nacida en Grecia, que inventó la cosecha del gusano de seda y demás técnicas para fabricar tejidos⁹⁵. Con su historia legendaria se resuelven los complejos problemas que giraron entorno a la cría del *bombyx*, a la fabricación del lujoso producto y su comercialización durante siglos a lo largo de la famosa ruta de la seda o su llegada a occidente. A través de sus observaciones vio como los gusa-

nos fabricaban seda de forma natural, cogió los capullos e hizo ensayos para poder teñirlos. Le parecieron tan hermosos que probó a tejerlos⁹⁶. Su uso se extendió por todo el mundo. Con las siguientes palabras de Christine entendamos su importancia, pues:

*Para mayor gloria del Señor, de seda son los hábitos sacerdotales y las casullas que llevan los preladados para celebrar los oficios. La llevan los emperadores, reyes y príncipes, e incluso en algunas regiones el pueblo no usa otro tejido, porque escasean los animales que dan lana, y por el contrario abundan los gusanos de seda*⁹⁷.

Desde el punto de vista plástico, es de gran interés, en el contexto del Maestro de la Ciudad de las Damas, una miniatura de la obra de Boccaccio *Des femmes nobles et renommées*, traducida al francés e ilustrada a principios del siglo XV⁹⁸. La imagen muestra a Pánfila, en un jardín ameno, agachada para coger a los gusanos de seda que se han escapado de la mesa que le sirve de criadero. Al lado se ha iniciado el tejido en un telar de bajo lizo muy detallado; junto a él se dibujaron las madejas de seda y el huso⁹⁹.

Por otro lado, tuvieron gran interés para la humanidad quienes se ocuparon de las técnicas agrícolas y de la jardinería. En el primer caso interesa *Ceres* que fue reina de Sicilia¹⁰⁰; hizo grandes descubrimientos entre los que se pueden contar el arado; además enseñó a sus súbditos a domar y a criar los bueyes salvajes y a uncirlos con el yugo. Más interés tuvo aún para el hombre el que les hubiese enseñado el arte de la siembra, el modo de cultivar el trigo, a molerlo con gruesas piedras, a construir molinos y amasar el pan. Con estas técnicas cambió los hábitos alimenticios de los hombres pues:

(...) el trigo vuelve el cuerpo más hermoso y lozano, los miembros mas robustos y ágiles porque es una comida más adaptada a las necesidades de la especie humana.

Al dedicarse a los trabajos agrícolas hizo posible la vida en comunidad en las ciudades y el abandono de las prácticas nómadas. Desde la antigüedad, como es bien conocido, se considera como una diosa y se la efigia portando el cuerno de la abundancia del que manan todos los frutos de la tierra. Tanto en miniaturas de la ya citada obra de Boccaccio¹⁰¹, como en otras que ilustran diferentes manuscritos de la propia Christine aparece con su atributo, sembrando los campos o recogiendo la cosecha¹⁰². Desde el punto de vista cristiano se dignificó su labor cuando dice que:

*Cristo mismo nos dio ejemplo utilizando cosas excelentes como el pan (...). Pagó además gran tributo al arte de Ceres cuando la especie del pan dio en el rito de la comunión su glorioso cuerpo a hombres y mujeres*¹⁰³.

Otro tanto puede decirse de Isis en el arte de los jardines. Nació en Grecia y emigró a Egipto donde su fama fue tan grande que llegó a ser reina de este país y adorada como una diosa. Descubrió el arte de la jardinería y a injertar los árboles; enseñó a los egipcios a cultivar las flores, muchos productos alimenticios y las hierbas aromáticas y medicinales.

*¿Cómo medir el beneficio que aportó al mundo saber desarrollar un método para injertar los árboles frutales y cultivar plantas y especias, tan útiles para la alimentación?*¹⁰⁴.

Los manuscritos de la tantas veces referida obra de Boccaccio recogen escenas muy bellas de Isis practicando sus descubrimientos agrícolas y enseñándolas a los humanos¹⁰⁵.

Para la construcción de las murallas también seleccionó Christine a damas de la antigüedad y contemporáneas cuyas que consagraron su vida al arte de la pintura. En el primer grupo menciona, entre otras a *Timareta*, *Tamar*, *Irene* y *Marcia*; más tarde habla de *Anastasia*, la miniaturista, que vivió en su tiempo¹⁰⁶. Su mención es un ejemplo del interés que nuestra autora sintió por las actividades artísticas¹⁰⁷. La primera, *Timareta*,

*(...) vivió en tiempos de Aquelao de Macedonia y alcanzó tanta fama que los efesios, que adoraban a Diana le rogaron que pintara una tabla con la efigie de la diosa. Irene alcanzó gran maestría en el arte de pintar, superando a los artistas de su tiempo*¹⁰⁸.

Marcia la romana destacó, por su talento, sobre los mejores pintores de su época.

*Entre sus obras mas famosas figura un extraordinario autorretrato que fue pintado mientras se miraba en un espejo. Quiriendo conservar para el mundo la memoria de su imagen logró tal perfección que al mirar su figura en la tabla pareció como si se la viera respirar*¹⁰⁹.

Nos sirve para ilustrar este pasaje la miniatura que acompaña las virtudes de esta dama en la obra de Boccaccio¹¹⁰. La fama de *Marcia* se mantuvo viva durante mucho tiempo. Así, su figura está presente también en una obra de gran interés para los estudios de historia del arte; nos referimos al poema *La Couronne Margaritique* que, Jean Lemaire de Belges (1504-1505) redactó en honor y para exaltar las virtudes de Margarita de Austria, regente de los Países Bajos y a quien nos referiremos más tarde. En la obra, la figura alegórica de Mérite, orfebre del rey Honor, se presta a fundir un *beau pourtrait d'ouvrage féminin* que había efectuado –se nos cuenta– la gran pintora *Marcia*¹¹¹.

Christine continúa su conversación con Razón a propósito de mujeres dotadas para el arte de la pintura; nada mejor que sus propias palabras nos transmiten esta idea:

*(...) yo –le dice– conozco una pintora llamada Anastasia, que tiene tanto talento para dibujar e iluminar las figuras de los adornos marginales y los paisajes de fondo en las miniaturas que no se podría encontrar en París, donde viven sin embargo los mejores artistas del mundo, uno solo que la supere. Nadie ejecuta mejor que ella los motivos florales y adornos de los manuscritos, y como se tiene en gran estima su trabajo, siempre le encargan la ilustración de los libros más valiosos. Lo sé por experiencia, porque ella ha pintado para mí ciertas miniaturas que según, opinión unánime, son aún más bellas que las de los grandes maestros*¹¹².

Seguidamente, dedica un pasaje a la perfecta ama de casa tomando literalmente, como inspiración, el elogio de la mujer fuerte del texto de la *Epístola* de Salomón¹¹³; lo ejemplifica con la figura de *Gaya Cirila*, la esposa del rey Tarquinio de Roma¹¹⁴.

Una vez finalizado este discurso entre Razón y Christine entra en escena *Derechura* o *Rectitud*, la segunda dama; esta le pide que construya las mansiones y los palacios; cree que ya es el momento, pues están terminadas las defensas de *La Ciudad*. Para ello se eligen damas de alta dignidad, como las *Sibilas*, por su visión profética¹¹⁵ y otras que conocemos a través de las Sagradas Escrituras, como la *Reina de Saba*¹¹⁶ o de la historia antigua¹¹⁷. Con ellas se hicieron las anchas calles de *La Ciudad de las Damas* y se levantaron altos y magníficos palacios. Entonces *Rectitud* se expresa así:

*(...) ¿qué ciudadanas albergará nuestra Ciudad? Por supuesto que no queremos mujeres frívolas y casquivanas, sino de gran mérito y fama, porque no hay mejor morador para una ciudad ni mayor hermosura que unas mujeres valiosas. Anda, querida Christine, acompáñame, vamos a buscarlas*¹¹⁸.

En esta ocasión eligen a mujeres que fueron ejemplo de amor conyugal, constantes en el amor, a pesar de la crueldad de sus maridos o todas aquellas que, generosamente, ayudaron a la escritora. Recordemos, en primer lugar, a *Artemisa* esposa de Mausolo sátrapa de Caria, que vivió en el siglo IV a. C. Para demostrarle el amor que le tuvo en vida, después de su muerte, para perpetuar su memoria, le erigió un magnífico monumento funerario¹¹⁹.

*Era tan extraordinario que llegó a considerarse una de las siete maravillas del mundo y por el nombre del rey Mausolo llamaron ‘mausoleo’ al sepulcro más suntuoso jamás construido y luego, como dice Boccaccio, a todas las tumbas de príncipes y reyes*¹²⁰.

En su detenido relato notamos el interés de Christine por la arquitectura del pasado:

La reina –Artemisa– sin reparar en gastar su fortuna, mandó buscar a quienes más sabían de arquitectura fu-

neraria, es decir, Scopas, Briaxis, Timoteo y Leocares, que destacaban en el arte de concebir y ejecutar esas obras. La reina les dijo que quería levantar para su esposo la tumba más suntuosa que haya tenido jamás rey o príncipe, porque deseaba que esa obra maravillosa hiciera inmortal el nombre del rey Mausolo. Ellos contestaron que seguían sus instrucciones. Artemisa mandó traer mármoles y jaspes de todos los colores, así como otros materiales. Delante de las murallas de Halicarnaso, capital de Caria, levantaron entonces una soberbia construcción de mármol finamente esculpido. La base era cuadrada, ancha, de sesenta y cuatro pies y con paredes de ciento cuarenta pies de alto. Lo admirable de aquel edificio era que su masa se sostenía sobre treinta columnas de mármol.

Cada artista se encargó de esculpir una de las cuatro fachadas, buscando sobrepasar a los demás. La obra resultó tan bella que no sólo perpetuó la memoria del hombre a quien iba dedicada sino que despertaba la admiración hacia el arte de su autor. Un quinto artista, llamado Iterón, vino para terminar la obra, que culminó con una cúpula que coronando el edificio se elevaba a unos cuarenta pies por encima del resto. Por fin el sexto artista, Pitis, esculpió un carro de mármol para colocarlo encima¹²¹.

Concluye el alegato justificando, con la erección de esta obra, el gesto de lealtad de la esposa de Mausolo y del amor que profesó a su marido hasta que pasó de este mundo. La descripción tan precisa que efectúa del monumento nos remite, en esta ocasión, a la versión que del mismo nos dejó Plinio¹²².

En otro pasaje de *La Ciudad de las Damas* habla el emperador Nerón a quien pone de ejemplo de la crueldad de los hombres, pues entre muchas de sus maldades señalamos que:

(...) fue cómplice del asesinato de de su padre e hizo matar a su madre –**Agripina**–. Una vez muerta, mandó abrirle el vientre para ver donde había sido concebido y comentó, después de examinarla detenidamente, que ella había sido muy hermosa¹²³.

La violencia de tal historia ha quedado plasmada en varios manuscritos medievales, como es el caso de la tan citada obra de Boccaccio¹²⁴ o en un ejemplar flamenco del *Roman de la Rose* de finales del siglo XV¹²⁵. En el segundo ejemplo, no deja de ser significativa la forma de llevar a cabo el asesinato; si no fuese por la presencia de Nerón, efigiado con los *regalia* propios de un soberano medieval, podría ser una imagen más sobre la búsqueda de los saberes médicos, podríamos decir que muy bien recuerda las autopsias o las lecciones de anatomía que llevó a cabo Mondino de Luzzi, el abuelo de Christine¹²⁶. Por otro lado, se muestran en la imagen ciertos convencionalismos plásticos inverosímiles que añaden a ésta

una gran fuerza expresiva. La figura de Agripina, tocada como una dama medieval, parece una imagen viva, impenetrable, a pesar de la gravedad del instante que ilustra la miniatura¹²⁷.

También pueden poblar *La Ciudad* princesas y grandes damas del reino que ayudaron a la escritora, entre las que se pueden señalar a *Isabeau de Baviera*, que reinaba en Francia en aquel momento; *Juana*, duquesa de Berry; *Valentina*, duquesa de Orleans; *Margarita*, duquesa de Borgoña; *Margarita*, duquesa de Holanda y condesa de Hainaut; *Ana de Borbón* o *la condesa de Saint-Pol*¹²⁸. Seguidamente Christine dirige la palabra a las princesas y a las mujeres de toda clase y condición, a las que se han muerto, a las que vivían y a las que vendrán en el futuro; las exhorta para que sigan amando el bien y la sabiduría; para ellas ha edificado esta *Ciudad* repleta de magníficos edificios.

*Hasta aquí he llegado con la esperanza de terminar mi obra (...). Rezad por mí para que así sea, muy admiradas damas mías*¹²⁹.

Uno de los ejemplos miniados de este pasaje muestra a Razón, engalanada con ricos ropajes y tocada con corona como una reina, la sigue un nutrido grupo de ilustres damas que tienen el privilegio de poder residir en *La Ciudad*. Son figuras estilizadas, vestidas a la moda de la época con atuendos rozagantes de vivos colores. Se dirigen hacia la puerta de la muralla. En el interior del recinto hay ricos edificios y suntuosas construcciones torreadas. Aún se puede ver una mansión con la cubierta sin terminar. Un obrero, con ayuda de una polea, sube una viga para componer la armadura de madera. La disposición de estas fábricas permite intuir las calles y las plazas de *La Ciudad*¹³⁰.

Cumplida esa labor, la de seleccionar a las damas que han de poblar *La Ciudad*, *Justicia*, la más excelsa de las virtudes, entra en escena y le dice a la escritora:

*Como te prometí (...) traeré aquí a la excelente Reina que con su séquito de damas gobernará nuestra Ciudad porque ya veo amueblados los palacios, pavimentadas y decoradas las calles por donde princesas, damas y mujeres de todos los estados y condiciones acudirán a recibir a la que será su ministra y soberana*¹³¹. –Acogen a **la Reina de los Cielos** con la salutación angélica ‘*Ave María*’ y le ruegan que acceda a convivir con ellas. –La Señora acepta su ruego con estas palabras–: *Yo seré por la eternidad la Reina de todas las mujeres, como de toda la eternidad lo quiso Dios y lo ordenó la Santa Trinidad*¹³².

Todas se arrodillan para alabarla. Junto a ella entraron en *La Ciudad* las hermanas de Nuestra Señora, santas como *Catalina*, *Margarita*, *Lucía*, *Martina*, *beatas* y *vírgenes*¹³³. Se ilustra dicha escena, con gran realismo, en

una miniatura del ya citado manuscrito Harley. En ella Justicia y las damas que habitan *La Ciudad* salen a la puerta de la muralla a recibir a su Reina y al cortejo de santas que la acompañan¹³⁴.

Finaliza Christine su obra con un sentido discurso en el que exalta las glorias del matrimonio y que podemos resumir con la frase de la *Epísola a Othéa*: “Dulce cosa es el matrimonio”.

Recordemos, por último, que la obra que nos ocupa y otras de Christine de Pizan se prodigaron en las bibliotecas de las cortes europeas¹³⁵ y que, a principios del siglo XVI, inspirándose en pasajes del *Libro de la Ciudad de las Damas* se ornaron un conjunto de tapices de Tournai¹³⁶. Con esas piezas textiles, los magistrados de esta ciudad flamenca obsequiaron a Margarita de Austria¹³⁷, una de las mujeres más eruditas de su tiempo, con ocasión de una visita que giró, a la misma, en el verano del año 1513¹³⁸. Se trataba de

(...) seis piezas de tapiz titulado ‘La Ciudad de las Damas’, hecho de seda y dados a Madame por aquellos de la ciudad de Tournai cuando ella fue allí para encontrarse con el rey de Inglaterra¹³⁹.

Estos tapices fueron heredados por María, reina de Hungría, que sucedió a su tía Margarita como regente de

los Países Bajos. María, posteriormente, los llevó con ella cuando acompañó a su hermano, el emperador Carlos V, a España. La última noticia que se tiene de estas piezas, data de 1598 cuando formaban parte de la colección de tapices de Felipe II¹⁴⁰.

No debe sorprendernos el hecho de que después de un siglo de haber visto la luz la obra literaria que nos ocupa, Margarita de Austria se sintiese atraída por su contenido alegórico; pues la reina se educó en la corte francesa, en cuya biblioteca, como se ha dicho, había varios ejemplares del *Libro de la Ciudad de las Damas* y otras obras de Christine. Además, en el año 1511, había comprado más de setenta manuscritos pertenecientes a la biblioteca de Charles de Croy, príncipe de Chimay; entre ellos había una copia de *La Cité des Dames*¹⁴¹.

Después del análisis que hemos efectuado sobre esta obra opinamos que, no sólo se debe entender como un alegato en favor de las mujeres y contra la misoginia imperante en los ambientes intelectuales de la baja Edad Media, sino que también bebió en las fuentes antiguas; asumió la tradición de otras contemporáneas y ofreció la imagen de su creadora, de una mujer culta e inteligente del momento que concedió un gran valor al mundo de las artes, tanto en el texto escrito como en la iluminación de sus manuscritos

NOTAS

- * Este estudio es parte de una ponencia que, con el mismo epígrafe, se presentó en el V Simposio sobre el conocimiento del pasado y que con el título: “Mujeres marginales y marginadas”, tuvo lugar en la Universidad de Salamanca en febrero de 2005.
- ¹ C. GAUVARD, “Christine de Pizan a-t-elle eu une pensée politique? A propos d’ouvrages récents”, *Revue Historique*, (1972), pp. 417-430 y R. THOMASSY, *Essai sur les écrits politiques de Christine de Pizan, suivie d’une notice littéraire et de pièces inédites*, Paris, 1838, introducción, p. V. Sobre aspectos generales relacionados con las mujeres en el medievo la bibliografía es amplísima; sirvan para toma de contacto con el tema: R. GOUT, *Le miroir des dames chrétiennes*, Paris, 1935 y *Women’s Lives in Medieval Europe. A Sourcebook*, edic. de E. Amt, New York-London, 1993.
- ² A propósito de la abundante bibliografía que existe sobre el tema que nos ocupa remitimos a las obras, ya clásicas, de: A. J. KENNEDY, *Christine de Pizan: A Bibliographical Guide*, London, 1984 y E. YENAL, *A Bibliographical of Writings by Her and About Her*, Jersey, 1982 y a las recopilaciones aparecidas en: *The City of Scholars New Approaches to Christine de Pizan*, edic. de M. Zimmermann y D. De Rentis, Berlín, 1984, pp. 273-296; *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, edic. de M. Desmond, Minneapolis-London, 1998 y las entradas bibliográficas que se aportan en cada uno de los estudios que componen la obra: *Une femme de lettres au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan*, ed. de L. Dulac y B. Ribémont, Orleans, 1995 o sobre el feminismo “avant la lettre” de Christie: A. S. KORTEWEG, *Praal ernst & emotie. De wereldvan het Franse middeleeuwse handschrif*, Den Haag, 2002, pp. 112-120.
- ³ Sobre esta obra se hicieron varios estudios críticos, sendas tesis doctorales y diversas traducciones al inglés, neerlandés, francés moderno y castellano. Para nuestro trabajo seguiremos la traducción castellana: Cristina de PIZAN, *La Ciudad de las Damas*, edic. de M. J. Lemarchand, Madrid, 1995, (desde ahora la citaremos como *La Ciudad...*).
- ⁴ Para una aproximación a su biografía remitimos al estudio de una de sus descendientes: F. du CASTEL, *Damoiselle Christine de Pizan, Veuve de M. Etienne de Castel, 1364-1431*, Paris, 1972.
- ⁵ *La Ciudad...*, pp. XII-XIV.
- ⁶ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Magia y medicina en el mundo medieval a través de las imágenes”, *Ciencia y Magia en la Edad Media*, Cuadernos del CEMYR, 8 (2000), pp. 73-128, principalmente, p. 96 y M. J. LEMARCHAND, “Prólogo”, en *La Ciudad...*, pp. XI-XIII.
- ⁷ Estas obras se convirtieron en el núcleo inicial de los fondos de la Bibliothèque Nationale de France. Cf. M. J. LEMARCHAND, “Prólogo”, en *La Ciudad...*, p. XIV, F. AUTRAND, *Carlos V, le Sage*, Paris, 1994, pp. 762-769 y *Les Fastes du Gothique, le siècle de Charles V*, Paris, 1981.
- ⁸ Sobre sus conocimientos de latín se han suscitado, recientemente, ciertas divergencias. Por ese motivo, se apunta la idea de que la referida autora, como laica, compilaba a partir de traducciones que eran efectuadas por los clérigos; éstos basaban su “autoridad” y “notoriedad”, precisamente, en el conocimiento de la referida lengua. A propósito de estas cuestiones, cf.: T. FENSTER, “‘Perdre son latin’. Christine de Pizan and Vernacula Humanisme”, *Cristine de Pizan and the Categories...*, pp. 91-107 y J. BLANCHARD, “Christine de Pizan: une laïque au pays des clercs”, *Haumage à Jean Dufournet, littérature, histoire et langue du Moyen-Âge*, edic. de J. C. Aubailly et al., Paris, 1963, pp. 215-226 y nota 2.

- 9 Lib. I, cap. XXXVI, *La Ciudad...* lib. II., pp. 150-151. Por el contrario, su madre prefería orientarla hacia una formación espiritual, en consonancia con la época, leyéndole las historias piadosas de *La Leyenda Dorada*, y preparándola para el destino que esperaba a las mujeres nobles: el matrimonio y la maternidad, en la misma línea que propugnaban los textos del *Génesis* y algunos pensadores medievales como san Agustín y Tertuliano. Consúltense, además, el documentado estudio de J. I. SARANYANA, *La discusión medieval sobre la condición femenina (siglos VIII-XIII)*, Salamanca, 1997. Recuérdese también que, a finales de la Edad Media, el honor femenino, tributario de la fama está fundado, tradicionalmente, sobre la pureza sexual y ligada al matrimonio; cf.: C. GAUVARD, "Honneur de femme et femme d'honneur en France à la fin du Moyen Âge", *Revue: France*, 28/1 (2001), pp. 159-191.
- 10 *La Ciudad...*, pp. XVII y XVIII.
- 11 D. RÉGNIER-BOHLER, "Voces literarias, voces místicas", *Historia de las mujeres en Occidente 2, La Edad Media*, direc. de G. Duby y M. Perrot, París, 2000, pp. 473-546, especialmente, pp. 485-491.
- 12 Cf. P. M. WINTER, "Christine de Pizan ses enlumineurs et ses rapports avec le milieu bourguignon", *Actes du 104^e Congrès National des Sociétés Savantes (Bordeaux 1979)*, París, 1982, pp. 335-337, principalmente, p. 335 y nota 1.
- 13 También supo situar a su hijo mayor al servicio del conde de Salisbury, del duque de Borgoña y del propio rey Carlos VI; cf.: C. GAUVARD, *ob. cit.*, nota 10.
- 14 Sirvan de ejemplo las imágenes del *Tesoro de la Ciudad de las Damas*, en el que le hace entrega del manuscrito a Margarita de Borgoña, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1177, fol. 114; de *La epístola a Othéa*, en la que se presenta como autora de la obra ante Luis de Orleans, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 848, fol. 1r o la misma escena en París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 606, fol. 1r. Sin embargo, la composición de este tipo, más bella de todas, es la del frontispicio de su "Colección de Escritos", Londres, British Library, Harley, Ms. 4431, fol. 1, en la que tiene como receptora de dicha compilación a Isabeau de Baviera.
- 15 Cf. J. BLANCHARD, *ob. cit.*, p. 220.
- 16 Esta situación tan generalizada llevó a Felipe de Novara, en su obra *Las Cuatro Edades del Hombre*, a afirmar que: "no se debe enseñar a las mujeres a leer ni a escribir", D. RÉGNIER-BOHLER, *ob. cit.*, p. 491. Véase, además a propósito de estas cuestiones el estudio de G. McLEOD y K. WILSON, "A Clerk In Name Only-A Clerck In All But Name. The Misogamous Tradition and "La Cité des Dames", *The City of Scholars...*, pp. 67-75.
- 17 G. de LORRIS y J. de MEUN, *El Libro de la Rosa*, Madrid, 1986. Cf. E. HICKS, *Le débat sur le Roman de la Rose*, París, 1977, E. POWER, *Mujeres medievales*, Madrid, 1979, pp. 31 y ss., T. FENSTER, *ob. cit.*, pp. 96 y ss. y M. T. McMUNN, "Was Christine Poisoned by an Illustrated Rose?", *The Profane Arts. Les Arts profanes, Commanding Women in honor of Charity Canon Willard*, VII/2, (1998), pp. 136-151.
- 18 Cf. E. BERRIOT SALVADOR, "Les femmes et les pratiques de l'écriture de Christine de Pizan à Marie de Gournay 'femmes scavantes et scavoiv feminin'", *Reforme, Humanisme, Renaissance*, 9 (1983), pp. 52-69; Ch. FRUGONI, "La mujer en imágenes, la mujer imaginada", *Historia de las mujeres en Occidente 2, La Edad Media*, direc. J. Duby y M. Perrot, París, 2000, pp. 439-469 y P. M. de WINTER, *ob. cit.*, p. 336.
- 19 E. HICKS, *ob. cit.*, p. 17.
- 20 D. WOLFFHAL, "'Douleur sur toutes autres'. Revisualizing the Rape Script in the Epistle Othéa and the Cité des Dames", *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, edic. de M. Desmond, Minneapolis-London, 1998, pp. 41-70.
- 21 A. L. GABRIEL, "The educational ideas of Christine de Pizan", *Journal of the History of Ideas*, XVI (1955), pp. 3-21, especialmente, en p. 10.
- 22 E. HICKS, *ob. cit.*, p. 22.
- 23 *La Ciudad...*, p. XXXIII.
- 24 M. QUILLIGAN, *ob. cit.*, p. 2 y R. BROWN-GRANT, "Des hommes et des femmes illustres: Modalités narratives et transformations génériques chez Pétrarque, Boccace et Christine de Pizan", *Une femme de lettres au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan*, ed. de L. Dulac y B. Ribémont, Orleans, 1995, pp. 469-481, especialmente, p. 469 y ss.
- 25 *Textos Herméticos*, edic. de X. R. Nebot, Madrid, 1999. Se recoge abundante bibliografía sobre el tema en: A. GONZÁLEZ BLANCO, "Hermetism. A Bibliographical Approach", *Principat. Religion*, (Heidentum: Römische Götterkulte, Orientalische kulte in der Römischen Welt, Forts), 17 (1984), pp. 2241-2281.
- 26 E. RICHARD, "Christine de Pizan and Sacred History", *The City of Scholars New Approaches to Christine de Pizan*, edic. de M. Zimmermann y D. De Rentis, Berlín, 1984, pp. 15-30 y QUILLIGAN, *ob. cit.*, pp. 206 y ss.
- 27 E. HICKS, *ob. cit.*, p. 23.
- 28 Isidoro de SEVILLA, *Etimologías*, edic. de J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero, 2 vol., Madrid, 1993.
- 29 E. HICKS, *ob. cit.*, p. 23 y M. QUILLIGAN, *ob. cit.*, p. 2.
- 30 *La Ciudad...*, p. XVIII.
- 31 J. BAROIN y J. HAFFEN, *Boccaccio "Des Clares et nobles femmes"*, 2 vols. París, 1955, P. A. PHILIPPY, "Establishing authority Boccaccio's *De Claris Mulieribus* and Christine de Pizan's *Le Livre de la Cité des Dames*", *Romanic Review*, 77 (1986), pp. 20-36 y M. DESMOND y P. SHEINGORN, *Mythe, montage & visuality in late medieval manuscript culture*, University of Michigan, 2003, pp. 220-222.
- 32 Cf. R. BROW-GRANT, *ob. cit.*, pp. 469-575 y pp. 477-480 donde recoge abundante bibliografía específica sobre estos asuntos puntuales; A. JEANROY, "Boccaccio et Christine de Pizan. le *De Claris Mulieribus* principale source du *Livre de la Cité des Dames*", *Romania*, 48 (1992), pp. 92-105; M. QUILLIGAN, *ob. cit.*, p. 23; P. M. DE WINTER, *ob. cit.*, pp. 343-344.
- 33 Cf. M. GUIFFREY, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, 2 vols, París, 1894-1896, que recoge en: L. DELISLE, *Recherches sur la librairie de Charles V, roi de France, 1337-1380. Partie II, Inventaire général des livres ayant appartenu aux Rois Charles V et Charles VI et a Jean, duc de Berry. Notes et tables*, 2 vols. Amsterdam, 1967; en t. I, p. 256 se anota la existencia, entre los fondos de la biblioteca de Jean de Berry, dos ejemplares de *De Claris mulieribus* de Boccaccio traducidos al francés.
- 34 *La Ciudad...*, p. XXXI.
- 35 Parece que fue una fórmula muy habitual en el mundo bizantino y que ya la utilizaba, en los siglos VI y VII Juan Mosco en su obra *Pratum spirituale*, cf.: S. PALMER, *El monacato medieval en el "Pratum spirituale"*, Madrid, 1993, p. 49.
- 36 Véase el detenido estudio que sobre estos aspectos se efectúa en *La Ciudad...*, pp. XXVIII y XXIX.
- 37 A. STRUBEL, "Le style allégorique de Christine", *Une femme de lettres au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan*, ed. de L. Dulac y B. Ribémont, Orleans, 1995, pp. 357-371.
- 38 En *La Epístola a Othéa* se sigue una organización similar; cf.: *The Epistle of Othéa, translated from the French Text of Cristine de Pizan*, por E. Scrope, London, New York, Toronto, 1970.
- 39 Cf. M.^a M. RIVERA GARRETAS, "Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1500)", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*; coord. de I. M. Zavala, Barcelona, 1993, pp. 83-129; *Women's Lives in Medieval Europe. A Sourcebook*, edic. de E. Amt, New York-London, 1993, pp. 158-165.

- 40 A. de LUNA, *Libro de las Claras e Virtuosas Mugerres*, Madrid-Toledo, 1908 y E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y Maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes", pp. 137-170, *La Nobleza Peninsular en la Edad Media*, VI Congreso de Estudios Medievales, León, 1999, principalmente, pp. 138-140.
- 41 J. ROÍFS DE CORELLA, *Prosa profana*, Madrid, 2001, pp. 122-137.
- 42 Nos sirve de ejemplo la imagen miniada de Londres, British Library, Harley Ms. 4431, fol. 4.
- 43 E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "El castillo y la iconografía medieval en la Edad Media Hispana", *La fortaleza medieval. Realidad y símbolo*, Murcia, 1998, pp. 215-242, principalmente en p. 234. Recuérdense, otras imágenes de Christine en su *escrinet*, las que dan inicio a las *Cien Baladas*, París, Bibliothèque Nationales de France, Nat. Ms. fr. 835, fol. 1, atribuida al maestro de Egerton, cuya técnica, en este caso, se emparenta con el arte de Bohemia; al *Livre de la Mutacion de la Fortune*, Museo Chantilly Condé, Ms. 494; a la de un manuscrito de la *Avisión*, París, Bibliothèque Nationale de France, Nat. Ms. 1176, fol. 1. Véase además, sobre este asunto: Ch. STERLING, "La peinture du portrait à la cour de Bourgogne au début du XIe. siècle", *Critica d'Art*, 6 (1959), p. 289 y *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, t. I, Köln, 1978, pp. 216-235.
- 44 *La Ciudad...*, pp. XIX-XXI. Cf. P. ZUMTHOR, *La mesure du monde, représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris, 1993, pp. 105-106.
- 45 P. M. de WINTER, *ob. cit.*, 362-375.
- 46 M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries*, New York, 1974, vol. de texto, pp. 8-18 y 377 y ss.; M. SMEYERS, *L'art de la miniature flamande, du VIIIe. au XVIe. siècle*, Tournai, 1998, pp. 186-186 y F. LYNÁ, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royal de Belgique*, t. III, 1.ª parte, Bruxelles, 1989, pp. 226-229.
- 47 *La Ciudad...*, pp. XXI-XXIII donde, con gran detenimiento, se analizan estos aspectos puntuales y se establecen los matices diferenciadores con el discurso literario de Marie de Francia, cuando en sus *Lais*, para mostrar su autoridad, escribe: "Oëz, signurs, ke dit Marie", "Oid, señor, habla María". María de FRANCIA, *Los Lais*, est. de A. M. Holzbacher, Barcelona, 1993, p. 92.
- 48 B. ZÜHLKE, "Christine de Pizan le "moi" dans le texte et l'image", *The City of Scholars New Approaches to Christine de Pizan*, edic. de M. Zimmermann y D. De Rentis, Berlín, 1984, pp. 232-241 y M. QUILLIGAN, *ob. cit.*, p. 11.
- 49 Londres, British Library, Harley Ms. 4431, fol. 178. No obstante, la escena más bella de Christine de Pizan como donante, corresponde al frontispicio, de este mismo manuscrito (fol. 3) en el que se recopilan varias de sus obras y que ofrece a Isabeau de Baviera; cf.: S. HINDMAN, "The iconography of Queen Isabeau de Bavière (1410-1415): an essay in method", *Gazette des Beaux Arts*, 102 (1983), serie 6, pp. 102-110. Sobre esta época consúltese: *Paris 1400. Les Arts sous Charles VI*, Paris, 2004. La mencionada soberana logró reunir una buena biblioteca y en ella se encontraban obras de Christine de Pizan. Cf. V. VIRIVILLE, "La Bibliothèque d'Isabeau de Bavière Reine de France", *Bulletin du Bibliophile et de Bibliothécaire*, 14 (1858), pp. 663-687, especialmente, p. 673.
- 50 *La Ciudad...*, lib. I, I, p. 5. Se trataba de un texto de más de 1300 versos, de carácter misógino, escrito hacia 1300 por Jean Lèfevre. La obra también figuraba en la biblioteca de Jean de Berry: cf. L. DELISLE, *ob. cit.*, p. 268. Cf. *Les lamentations de Matheolus et le livre de leesce de Jehan le Fèvre*, edic. de A. G. van Hamel, 2 vols., Paris, 1892.
- 51 Bruselas, Bibliothèque Royal, Ms. 9235-37, fol. 3. Cf. F. LYNÁ, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royal de Belgique*, t. III, 1.ª parte, Bruxelles, 1989, pp. 226-229.
- 52 Parece que el contraste entre la tristeza interior de Christine y la alegría exterior se puede entender como un tema habitual entre los poetas de la corte francesa de aquel tiempo. Sirva de ejemplo la obra de Machaut o de Alain Charter. Cf. A. CHARTIER, *La bella dama despiadada*, Madrid, 1996, vv. 64-72, p. 49.
- 53 *La Ciudad...*, lib. I, p. 8.
- 54 *Ibidem...*, lib. I, p. 8.
- 55 *Ibidem...*, p. XXXIII.
- 56 P. M. de WINTER, *ob. cit.*, p. 347.
- 57 Nos referimos a los siguientes manuscritos: París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1.179, fol. 3 y Ms. fr. 607, fol. 2; Bruselas, Bibliothèque Royal, Ms. 9393, fol. 3 y Londres, British Library, Harley Ms. 4431, fol. 290.
- 58 Nos sirven de ejemplo las ilustraciones de sendos manuscritos de la mencionada obra: París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1.177, fol. 3v. y Bruselas, Bibliothèque Royal de Belgique, Ms. fr. 9235-37, fol. 5.
- 59 M. QUILLIGAN, *ob. cit.*, p. 3 y 24. De esta escena se conservan dos imágenes miniadas en sendos manuscritos del autor: París, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1728, fol. 221 y Ms. fr. 809, fol. 29v.
- 60 Londres, British Library, Ms. Royal 20 C V, fol. 198.
- 61 *Textos Herméticos*, trad. de E. Nebot, Madrid, 1999, pp. 12 y ss.
- 62 *Ibidem...*, pp. 71 y ss., especialmente, pp. 71-73. Anotamos, seguidamente, un fragmento del prólogo del *Tratado I de Hermes Tremegisto* por los paralelos que ofrece con el comienzo del *Libro de la Ciudad de las Damas*; dice así:
(...) estaba hasta tal punto un día sumido en profundas reflexiones en torno a los seres, que tenía mi mente extraviada en las alturas y mis sentidos abotargados, como en la somnolencia que sobreviene tras una comida abundante o un esfuerzo físico intenso. Y en ese estado, parecióme que se presentaba ante mí un ser enorme, tanto que no alcanzaba a adivinar sus límites, y que, llamándome por mi nombre, me decía:
-¿Qué es lo que deseas ver o escuchar? ¿Qué quieres conocer para llegar a saber y comprender?
-¿Pero quién eres tú?, le respondí.
-Yo soy Poimandres, el Pensamiento del saber supremo. Conozco lo que buscas y vengo en tu ayuda en todas partes.
-Deseo, dije, ser instruido sobre los seres, comprender su naturaleza y llegar a conocer a Dios. ¿Cuánto deseo escuchar!
-Pues retén en tu mente cuanto deseas saber y yo te instruiré.
- 63 Esta idea está impregnada de connotaciones bíblicas: recuérdese por ejemplo, la influencia que en la Edad Media tuvieron Babilonia o la Jerusalén Celeste, o *La Ciudad Ideal* de San Agustín.
- 64 *La Ciudad...*, lib. I, p. 16.
- 65 En el ya citado códice de la Bibliothèque Royal de Belgique, Ms. fr. 9235-37, fol. 10v. Razón, con ayuda de unas cuerdas delimita el espacio, mientras que Christine, con una pala comienza a cavar el surco. Es la expresión, en imagen del siguiente fragmento del relato en el que Razón le dice: sólo tienes que esforzarte en cavar la tierra, siguiendo la línea que yo te he trazado con mi regla, cf.: *La Ciudad...*, p. 21.
- 66 *La Ciudad...*, pp. 36-38.
- 67 L. DULAC, "Un mithe didactique chez Christine de Pizan: Sémiramis Veuve héroïque. (Du *De Mulieribus Claris* de Boccace à la *Cité des Dames*)", *Mélanges de philologie romane offerts à Ch. Camproux*, (1978), pp. 315-343.
- 68 M. QUILLIGAN, *ob. cit.*, pp. 69-88.

- ⁶⁹ Fue también una de las heroínas que llamó la atención de Boccaccio. Cf. Londres British Library, Royal Ms. 20, cv., fol. 8v. Se representa, en presencia de su hijo, entronizada y con la espada en alto impartiendo justicia.
- ⁷⁰ El recuerdo de las magníficas edificaciones que Semíramis llevó a cabo en su reino se mantuvo como referente, a lo largo del tiempo, ligado a obras arquitectónicas de gran relevancia. Así, Procopio alude, en estos términos, a su labor constructiva, en Babilonia, cuando relata las maravillas técnicas empleadas en la fábrica de Santa Sofía de Constantinopla: (*las piedras de los pilares*) *estaban unidas entre sí no por medio de yeso, que suelen llamar asbesto, ni por asfalto, orgullo de Semíramis de Babilonia, ni por otro material parecido, sino con plomo vertido en los intersticios (...)*. Cf. PROCOPIO DE CESAREA, *De Aedificiis*, lib., I, i. 53, tomado de: *Relato de cómo se construyó Santa Sofía según la descripción de varios códices y autores*, edic. de J. M.^a Egea, Granada, 2003, p. 165.
Por otro lado, su fuerza contrasta con la opinión que tenía Boccaccio de las mujeres de las que decía: *son muelles, delicadas, de cuerpo débil e ingenio flaco*, tomado de: *La Ciudad...*, p. XXXII.
- ⁷¹ Esta historia que narra Christine y, como se dijo, también inspiró a Boccaccio, se recoge en un grabado que ilustra *De claris mulieribus*, en una versión española impresa en Zaragoza, en 1494, por Paulus Hurus. En la misma ilustración, de manera muy expresiva, se suceden tres secuencias en las que se narra la historia de Semíramis que hemos comentado: su estatua de bronce, en la que aparece con armadura, coronada, con parte de la melena suelta y la otra trenzada, siguiendo con detalle la narración textual; la dama desnuda con su hijo y un lacayo, dirigiéndose al lecho y la pareja en la cama. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10000, fol. VIv.
La figura de Semíramis dejó una gran huella en etapas culturales posteriores; sirvió de inspiración a Calderón de la Barca para su obra *La hija del aire*; cf.: P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La hija del aire*, Madrid, 2002. El mismo personaje inspiró a G. Rossini su ópera *Semíramis*, estrenada en Venecia en febrero de 1823.
- ⁷² *La Ciudad...*, lib. I, p. 63.
- ⁷³ *Ibidem...*, lib. I, p. 64.
- ⁷⁴ *Ibidem...*, lib. I, pp. 72-74.
- ⁷⁵ *Ibidem...*, lib. I, p. 74 y notas 12, 13 y 14.
- ⁷⁶ *Ibidem...*, lib. III, p. 236, nota 14. Christine, con sus escritos, también asume el papel de maestra.
- ⁷⁷ *Ibidem...*, lib. I, pp. 74-78.
- ⁷⁸ *Ibidem...*, lib. I, p. 74-75.
- ⁷⁹ *Ibidem...*, lib. I, p. 74.
- ⁸⁰ MARTIN DE DUMIO, *De correctione rusticorum*, Barcelona, 1981, p. 16.
- ⁸¹ En el canon LXXV se dice que: *no está permitido a las mujeres cristianas el entregarse a alguna fórmula supersticiosa al tejer la lana, sino que invocarán al Señor auxiliador que les dio el arte de tejer*; cf.: *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, edic. de J. Vives, Barcelona-Madrid, 1963, p. 104.
- ⁸² *La Ciudad...*, p. 77. Sobre el poder de la mirada de la Gorgona nos cuenta Pausanias el siguiente relato referido a un suceso acaecido en el santuario de Atenea Itona:
Cuentan que Yodama que era sacerdotisa de la diosa, entró de noche en el recinto sagrado y se le apareció Atenea, y sobre la túnica de la diosa estaba la cabeza de la Gorgona Medusa. Cuando la vio, Yodama se convirtió en piedra;
PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, lib. IX, 34, Madrid, 1994, p. 321. También Homero describe, detalladamente, el labrado escudo de Agamenón adornado con la referida imagen; *era –el escudo– fuerte, magnífico, tan alto como un hombre, que ofrecía a la admiración diez círculos de bronce en su contorno, veinte bollos de blanco estaño, uno en el centro de oscuro acero, y la Gorgona, que lo coronaba con sus ojos horribles y su vista torva, a cuyos lados el Terror y la Fuga, hallábanse, asimismo, representados*; HOMERO, *Ilíada*, Canto 11.
- ⁸³ *La Ciudad...*, lib. I, p. 77.
- ⁸⁴ Cf. Plinio alaba la belleza de la obra y destaca, especialmente, el interés que le merece alguna de sus partes según lo describe en los siguientes términos; es el caso del escudo,
(...) en el que se cinceló en la cara externa el combate de las Amazonas y en la cara cóncava las peleas de los Gigantes y los dioses; en las sandalias las de los lapitas y centauros. Hasta ese punto le servía cualquier parte de la obra para expresar su arte. A la escena cincelada en el pedestal la llaman ‘el nacimiento de Pandora’; asisten al nacimiento veinte dioses. Especialmente admirable es la Victoria; también admiran los expertos la serpiente y la esfinge de bronce al pie de su lanza (...).
Cf. PLINIO EL VIEJO, *Textos de Historia del Arte*, edic. de M.^a E. Torrego, Madrid, 1988, lib. 36, p. 134.
- ⁸⁵ En la obra de Boccaccio, *De claris mulieribus*, el pasaje referido a Minerva se ilustra con una miniatura en la que, su imagen sedente, está rodeada de diferentes figuras usando con destreza los inventos que ofreció a los humanos. Cf. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 598, fol. 13.
- ⁸⁶ Plinio anota como curioso, en sus escritos, esta práctica de teñir los tejidos que hacían los egipcios. Cf. PLINIO EL VIEJO, *ob. cit...*, pp. 123-124.
- ⁸⁷ *La Ciudad...*, lib. I, pp. 83-84.
- ⁸⁸ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “El artesano medieval y la iconografía en los siglos del románico: la actividad textil”, *Medievalismo*, n.º 6, Madrid, 1996, pp. 63-119.
- ⁸⁹ PAUSANIAS, *ob. cit...*, lib. V, 4, p. 239.
- ⁹⁰ *La Ciudad...*, lib. I, p. 84.
- ⁹¹ *Ibidem...*, lib. I, p. 84.
- ⁹² *Cité des Dames*, fol. 90, Londres, British Library, Ms. Add. 20698.
- ⁹³ BOCCACCIO, *ob. cit...*, fol. XXIIIv.
- ⁹⁴ Tejen con las filamentos que segrega un gran molusco, el *pinna nobilis*, un tejido fino que los textos antiguos nombran como *bissos* y al que hoy se le conoce como *seda marina*.
- ⁹⁵ *La Ciudad...*, lib. I, pp. 84-85.
- ⁹⁶ PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural*, Madrid, 2002, lib. XI, 76, p. 368.
- ⁹⁷ *La Ciudad...*, lib. I, p. 85. Los ejemplos son tan numerosos que prescindimos de su mención; no obstante remitimos, a modo de ejemplo y como referencia, a aspectos generales sobre el tema y a otros más puntuales a: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “El artesano...” e ID., “Las galas del ajuar funerario”, *Monjes y monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*, Madrid, 1998, pp. 335-361.
- ⁹⁸ París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 12420, fol. 69.
- ⁹⁹ M. SMEYERS, *L’Art de la Miniature flamande du VIIIe. au XVIe. siècle*, Tournai, 1996, p. 185 y fig. 10.

- 100 *La Ciudad...*, lib. I, pp. 78 y 81-83.
- 101 *De claris mulieribus*, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 598, fol. 11.
- 102 *Epître d'Othéa*, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 606, fol. 13v.
- 103 *La Ciudad...*, lib. I, p. 84.
- 104 *La Ciudad...*, lib. I, pp. 79 y 82.
- 105 Christine de PIZAN, *Epître d'Othéa*, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 606, fol. 13v y BOCCACCIO, *De clères et noble femmes*, Nueva York, Public Library, Ms. 33, fol. 14v.; es un manuscrito flamenco (ca. 1470), que comparte folio con otra escena de preparación del cardado e hilado de lino.
- 106 *La Ciudad...*, lib. I, pp. 85-87.
- 107 Recordemos que, en otra de sus obras, *Livre de la mutation de Fortune*, ella misma se hace representar en una miniatura, en la *Salle de Fortune* contemplando las pinturas murales del recinto. Cf. Christine de PIZAN, *Livre de la mutation de Fortune*, Munich, Staatsbibliothek, Ms. Gall. II, fol. 53.
- 108 *Ibidem...*, p. 86. Sobre ellas también tenemos noticias de Plinio; cf.: PLINIO EL VIEJO, *ob. cit...*, pp. 122-123.
- 109 *Ibidem...*, p. 86.
- 110 BOCCACCIO, *De claris mulieribus*, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 12.420, fol. 101v.
- 111 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3441, fol. 116v. (Bildarchiv. ÖNB, Wien) (in der Sammlung der Regentin). Cf. D. EICHBERGER, *Leben mit Kunst Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, Belgium, 2002, pp. 334-337 y 404-405 y A. DE SCHRYVER, "Le peintre Jacques Lombart de Mons", "Als Ich Can". *Liber Amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, edic. B. Cardon et alii, Leuven, 2002, t. 2, pp. 565-571.
- 112 No sabemos con certeza si esta miniaturista, Anastasia, existió realmente e iluminó alguno de los manuscritos de Christine de Pizan. En todo caso, nos interesa el hecho de que la incluya entre las pintoras ilustres elegidas para construir los muros de *La Ciudad de las Damas*. Cf. *La Ciudad...*, lib. I, pp. 86-87.
- 113 *Proverbios*, 31, 10-31.
- 114 *La Ciudad...*, lib. I, pp. 91-92.
- 115 *Ibid...*, lib. II, pp. 104-107.
- 116 *Ibid...*, lib. II, pp. 107-109.
- 117 *Ibid...*, lib. II, pp. 109-117.
- 118 *Ibid...*, lib. II, p. 118.
- 119 Por las descripciones que efectúa del enterramiento, este pasaje de *La Ciudad de las Damas* es, tal vez, uno de los más interesantes desde el punto de vista de la historia del arte.
- 120 Es curioso señalar el hecho de que Christine remite a la obra de Boccaccio; no obstante parece que la fuente común es Pausanias que la describe con estas palabras:
Yo conozco muchas tumbas dignas de admiración (...) una ha sido construida en Halicarnaso para su rey Mausolo, y es de un tamaño tan grande y tan notable en toda su construcción, que los romanos, que sentían gran admiración por ella, a sus sepulcros notables los llamaron mausoleos,
PAUSANIAS, *ob. cit...*, lib. VIII, 16, p. 142.
- 121 *La Ciudad...*, lib. II, pp. 124-125.
- 122 PLINIO EL VIEJO, *ob. cit...*, pp. 138-139.
- 123 *La Ciudad...*, lib. II, p. 162. Cf. SUETONIO, *Vida de los Césares*, lib. VI, 34; t. II, Madrid, 1982, p. 160.
- 124 BOCCACCIO, *Des cleres femmes*, Londres, British Library, Ms. Royal C V 20, fol. 129r. Cf. M. QUILLIGAN, *ob. cit...*, pp. 162-164 y fig. 25.
- 125 Londres, British Library, Ms. Harley 4425, fol. 59. Cf. M. SMEYERS, *ob. cit...*, pp. 444-445.
- 126 E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Magia y medicina...", pp. 73-128, principalmente, pp. 95-95.
- 127 E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *ob. cit...*, p. 103.
- 128 *La Ciudad...*, lib. II, pp. 201-202.
- 129 *Ibidem...*, lib. II, pp. 202-203.
- 130 Christine de PIZAN, *Le Livre de la Cité des Dames*, Londres, British Library, Ms. Harley 4431, fol. 323.
- 131 *La Ciudad...*, lib. III, pp. 207-208.
- 132 *Ibidem...*, lib. III, p. 208.
- 133 *Ibidem...*, lib. III, pp. 208-228.
- 134 Christine de PIZAN, *Le Livre de la Cité des Dames*, Londres, British Library, Ms. Harley 4431, fol. 361. En otro códice, algo más tardío sólo aparecen en escena Justicia y Santa María; ésta sostiene al Niño en brazos y la figura alegórica porta su atributo. La puerta de la ciudad pierde interés mientras que sus magníficos edificios y jardines asoman sobre el recinto murado. Cf. Christin de PIZAN, *La Cité des Dames*, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1177, fol. 95v. *La Ciudad...*, lib. III, pp. 207-208.
- 135 Así, por ejemplo, sabemos que Isabel de Castilla poseyó un ejemplar, en francés, del *Libro de las Tres Virtudes* o *Tesoro de la Ciudad de las Damas*, considerado como la segunda parte de *La Ciudad de las Damas*; figuraba en el inventario de 1499; cf.: F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 70, n.º 226-A. Alguna de las obras de Christine fue traducida al portugués; cf.: M.ª M. RIVERA CARRETTAS, *ob. cit...*, pp. 112-113 y Christine de PIZAN, *O Livro das Tres Vertudes a Insinança das Damas*, edic. de M.ª de L. Crispim, Lisboa, 2002. Antes de 1468 se copiaron algunos de sus escritos en Inglaterra, cf.: *Les Paston. Une famille anglaise au XVe. siècle*, edic. de E. Le Roy Ladurie, París, 1990, p. 169.
- 136 S. C. BELL "A lost tapestry: Margaret of Austria's *Cité des Dames*", en AA.VV., *Une femme de lettres...*, pp. 449-467, principalmente, p.449 y *The lost tapestries of the "City of Ladies" Christine de Pizan's Renaissance Legacy*, Berkeley-Los Angeles-London 2004, principalmente, pp. 72-95.
- 137 Sobre la figura de Margarita de Austria y las artes cf.: Ch. C. WILLARD, "Margaret of Austria Regent of the Netherlands", *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, University of Georgia Press, 1987, pp. 351-362 y D. EICHBERGER, *ob. cit...*
- 138 Su factura se atribuye a Grenier, tapicero de la ciudad de Tournai. Cf. G. DELMARCEL, *Flemish Tapestry*, London, 1999, pp. 365-366 y D. EICHBERGER, *ob. cit...*, pp. 247-248.
- 139 Se toma la noticia de un inventario redactado por Diego Floris; cf.: S. C. BELL, *ob. cit...*, p. 449. Véase además: "Inventario de los cuadros, libros, joyas y muebles de la Infanta Archiduquesa Doña Margarita de Austria, Gobernadora de los Países Bajos", *Sociedad Española de Excursiones*, XXII (1914), pp. 29-58, principalmente, p. 52. Más explícito es el texto de Lille, AdN, B 3508 (1516) que dice así:

(...) six pièces de tapisserie appelée Cité des Dames où il y a de soye, et sont données à Madame par ceulx de la cité de Tournay quant y alla devers le roy d'Angleterre, la première et la six aulnes et demye de hauteur, et de longueur de douze aulnes et demye; la seconde estde mesme hauteur et de longueur de unze aulnes et ung quart; la tierce ets aussi de telle hauteur et de unze aulnes de longueur; la quarte aussi de telle hauteur et deunze aulnes, la cinquiesme est de semblable hauteur et de unze aulnes de longueur; la sixiesme est aussi de six aulnes et demye de hauteur et de douze aulnes de longueur; cf.: D. EICHBERGER, *ob. cit.*..., p. 247, nota 202.

¹⁴⁰ Cf. G. DELMARCEL, "Le Roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L' inventaire de Madrid de 1598", *Gazette des Beaux Arts*, 134 (1999), pp. 153-178, especialmente, p. 161.

¹⁴¹ Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 92-35-37; cf.: F. LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, t. III, 1.^a parte, Bruxelles, 1989, p. 226-229 e ID., 2.^a parte, pp. 450-451 y lám. LXVIII. Figuraba en el inventario de Margarite de Austria de 1523. Cf. M. MICHELANT, "Inventaire des vaisseles, joyaux, peintures, manuscrits, etc., de Margarite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet de 1523" en *Compte rendue des séances de la Comission royale d'histoire. Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 12 (1871), pp. 5-78 y 83-136, principalmente, pp. 40-41.

La Capilla del *Rey Católico*: Orfebrería religiosa de Fernando II de Aragón en 1542

David Nogales Rincón

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia Medieval

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

El presente artículo busca estudiar la orfebrería de la Capilla Real de Fernando II de Aragón y el destino de sus piezas a partir del inventario realizado en 1542 (Archivo General de Simancas, Patronato Real, caja 25, doc. 10) en el marco de la orfebrería cortesana de finales del siglo XV e inicios del siglo XVI.

ABSTRACT

This study wants to analyze the gold and silver work of Ferdinand II's Royal Chapel and the destine of his pieces thought the inventaire of 1542 (Archivo General de Simancas, Patronato Real, caja 25, doc. 10), in the frame of the court gold and silver work at the end of XVth century and the beginning of XVIth century.

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio¹ hace referencia a una parte muy concreta del patrimonio material de la Capilla Real de Fernando II² sobre la base del inventario de la plata y oro de la misma, realizado en 1542, durante el reinado de Carlos V. Tal patrimonio incluiría, junto a esta orfebrería, ornamentos, tablas, libros, etc., es decir, todo aquello que era considerado necesario y digno para la celebración del culto religioso en la Corte aragonesa de fines del siglo XV e inicios del siglo XVI.

Este inventario viene a sumarse, por un lado, a las fuentes artísticas ya conocidas para el reinado de Fernando II³. Por otro, a los diversos inventarios editados o en vías de edición sobre el arte cortesano de finales del siglo XV e inicios del siglo XVI, entre los cuales cabe citar, junto al inventario de la cámara de Fernando II de 1510⁴, los referidos a las cortes de Isabel I, Juana I, Felipe I, Fernando I o Juana de Castilla⁵.

2. EL DESTINO DE LAS PIEZAS DE LA CAPILLA REAL

Por testamento dado en Madrigalejo el 22 de enero de 1516, Fernando II de Aragón dispondría su voluntad de que la plata y oro de su Capilla, es decir, las “cruces, cálices, ymágenes, tablas, portapaços, candeleros, inçensarios, açetres, ysopos, ostiarios, vinageras, platos, mysales, libros y otras quales quier cosas y ornamentos de oro e plata de la dicha nuestra capilla”⁶ fueran prioritariamente enviados a su capilla funeraria en Granada, siguiendo la costumbre de la dinastía Trastámara y de sus antecesores en el trono aragones. Sin embargo, el Rey dispondría que, en caso de necesidad, y siempre como última alternativa, las piezas fueran vendidas con el fin de afrontar, tras su muerte, los diversos pagos y deudas⁷.

Por ello, la plata de la Capilla fue temporalmente aparçada. Poco sabemos sobre la situación de las piezas entre 1516 y 1529, pero es muy posible que éstas se encontraran

con los diferentes bienes “que fincaron de la cámara del católico rey don Fernando (...) para el descargo de su ánima”, depositadas al menos desde enero de 1521 en el convento de San Francisco de Valladolid bajo la custodia de Juan de Bolluz⁸. En 1529, por cédula dada en Toledo el 5 de marzo, Carlos V disponía la entrega en depósito por Martín Cabrero, depositario de los descargos de Fernando II, de las piezas de plata de la Capilla del Rey al convento jerónimo de Santa María de la Sisle (Toledo)⁹. Tres días después, el 8 de marzo, se hacía efectiva la entrega de las piezas, realizada por Juan de Bolluz, en nombre de Martín Cabrero¹⁰. En el momento de dicha entrega se realizaría, ante Fernando Pérez, escribano real y notario público, un inventario completo de todas las piezas de la Capilla¹¹ (figura 1) y, por disposición del prior del convento, fray Martín Vaca, las cajas quedarían a cargo de fray Diego de Mejorada, vicario del convento, y fray Gregorio de Villa Robledo, *arqueros* o tesoreros del monasterio¹².

La razón última de que el patrimonio de la Capilla hubiera ido a parar a la Sisle no era ajena a la relación que este convento había mantenido con los Trastámara en época medieval y con Carlos V, más recientemente¹³. Sin olvidar el frecuente uso que de templos y monasterios se había hecho como depósito del tesoro de la Monarquía¹⁴.

Las piezas de plata permanecieron hasta el año 1542 en el convento, momento en el cual se dispuso, por carta dada en Madrid el 11 de enero de 1542, la entrega completa de las piezas a Juan de Calabazanos, dado que Martín Cabrero había fallecido, con el fin de cumplir algunos de los descargos del Rey¹⁵. Previamente a la salida de la plata hacia la Corte se procedió a la realización de un nuevo inventario¹⁶. No sabemos la fecha concreta del traslado, pero al menos esta parte de la Capilla se encontraba nuevamente en Valladolid desde el día 3 de febrero de 1542, fecha en la que aparece datado el nuevo inventario. Una vez realizado éste se ordenó a Juan de Calabazanos la guarda de las piezas en sus respectivas cajas¹⁷. Finalmente, por carta dada en Valladolid el día 4 de abril de 1542, Carlos V dispondría la entrega en la Cámara de las piezas de orfebrería de la Capilla Real a Pierre de Cortabilla, guardajoyas de la Cámara¹⁸, con el fin de proceder a su venta. La entrega se llevaría a cabo el 10 de abril de ese año, según la carta de certificación de la entrega.

En este contexto, Carlos V también haría en marzo de 1542 una petición al prior del monasterio de San Juan de Burgos para que le informase del destino del *collar de balajes* y de la *corona rica* depositadas en el monasterio “para que probemos cerca dello para lo que conviniere para el descargo del ánima de su alteza”¹⁹.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS. EL INVENTARIO DE 1542

Como hemos señalado, el 3 de febrero de 1542, con el fin de llevar a cabo la venta de las piezas de la Capilla

Real de Fernando II, se procedió a realizar un nuevo inventario, sobre la base del inventario realizado en 1529 y de otro realizado en el mismo momento del traslado de la plata a la Corte. Frente al inventario 1529, el nuevo incluía la tasación de las diferentes piezas en función de su valor material y factura y una descripción en ocasiones más detallada de las piezas. El inventario (figura 2) propiamente, con una extensión de nueve folios, recoge un total de 57 entradas o partidas, que pueden incluir una o dos piezas, como sucede en el caso de los candeleros, vinajeras o el cáliz y la patena. El total de piezas es de 65 (figura 3), teniendo en cuenta que las cruces con sus pies respectivos han sido cuantificadas como una sola pieza; a éstas habría que sumar algunos pedazos de plata, desprendidos de éstas, que habían sido guardados por el valor del metal²⁰ (n.º 25). Este número incluiría²¹: 16 imágenes de bulto, 3 atriles, 12 candeleros, una fuente, 3 hisopos, 3 acetres, una campanilla, 3 cruces con su pie, 3 navetas, un incensario, 5 portapaces, 2 sacras, 2 vinajeras, 3 cálices con sus 3 patenas respectivas, un hostiario, un relicario, una tabla y una palia. Alguna pieza, además, contaba con su propia funda, como una de las navetas (n.º 8).

3.1. IMÁGENES EN BULTO

El inventario cita una imagen nimbada de santo Domingo, con nimbo de plata dorada y un tallo de lirio²², con escudo de las armas reales en la peana (n.º 1); otra nimbada de san Pablo en plata dorada, con espada y libro (n.º 2); otra nimbada de san Pedro en plata dorada, con un libro y dos llaves, una de las cuales se encontraba rota, con escudo de armas en la peana (n.º 6); otra de santa María con el Niño, realizada en plata dorada, con las armas reales en la peana. La Virgen aparecería coronada, nimbada y con una rosa en la mano. Jesús aparecería portando un *globus* en la mano (n.º 7); otra de san Gabriel en plata dorada, una de cuyas alas presentaría algún desperfecto (n.º 26); otra imagen nimbada de san Juan Bautista en plata dorada, con un libro y cordero (n.º 27); otra de san Jorge en plata dorada, con lanza, espada, casco con penacho, cota de mallas y túnica de plata con dos cruces rojas esmaltadas (n.º 34); otra nimbada de san Miguel en plata dorada, con espada y balanza y las alas “algo despuntadas”, siguiendo la iconografía que le representa pesando las almas el día del Juicio Final²³ (n.º 35); otra de un ángel, realizada en plata dorada²⁴ (n.º 36); otra de san Miguel, pisando a un demonio, con alas, *globus* y una lanza, representado en su lucha frente al Diablo²⁵ (n.º 37); otra de san Juan Evangelista en plata dorada, con la copa y la serpiente, representado en su faceta de apóstol en relación con el episodio de la copa envenenada desarrollado en Éfeso²⁶ (n.º 43); otra de un ángel, realizada en plata dorada, con una cartela²⁷ (n.º 48); otra imagen nimbada de san Francisco, en plata dora-

da, con “una cruz con Christo a manera de serafín”, representando la estigmatización en el monte Albornia²⁸ (n.º 49); otra de san Jerónimo en plata dorada, con sus respectivos atributos (león, libro, sombrero cardenalicio)²⁹ (n.º 50); otra imagen pequeña de santa María coronada con el Niño en brazos, portando una paloma³⁰, realizada en plata dorada (n.º 53) y una última de Santiago el Mayor en plata dorada, con el bordón, libro y sombrero, representado como peregrino³¹ (n.º 54).

3.2. UTENSILIOS LITÚRGICOS

Atriles

El inventario cita un atril de plata dorada, guarnecido con madera y decorado con un escudo de armas³², con algún desperfecto (n.º 29); otro de plata dorada, decorado con un jaquelado, con las armas de la “Reyna princesa en medio”³³, con algunas piezas rotas (n.º 52) y un último de plata dorada, con decoración esmaltada y una cruz verde, probablemente realizada también en esmalte, en el centro (n.º 55).

Candeleros

El inventario cita un candelero de mazonería en plata dorada, con las armas reales (n.º 3); dos grandes de mazonería, en plata dorada (n.º 14); dos decorados con unas molduras lisas y unos yugos, divisa de Fernando II³⁴, realizados en plata dorada (n.º 22); otro de mazonería en plata dorada, con las armas reales³⁵ (n.º 33); dos pequeños de mazonería “con muchas imágenes de plata dorada”, decorados con las armas de los Zúñiga (n.º 42); dos pequeños de plata dorada, uno de ellos “algo quebrado” (n.º 45) y dos grandes o blandones de plata blanca, constituidos por 18 piezas cada uno, en mal estado de conservación³⁶ (n.º 46).

Fuentes

El inventario cita una fuente de plata dorada, con las armas reales (n.º 51).

Hisopos y acetres

El inventario cita un hisopo de plata blanca³⁷ (n.º 5); un acetre de plata blanca³⁸ (n.º 32); un acetre con hisopo de pórvido, guarnecido de plata dorada (n.º 44) y un acetre cincelado de plata dorada, decorado con un águila —¿acaso en relación con el reino de Sicilia?³⁹—, con su respectivo hisopo (n.º 47).

Campanillas

El inventario cita una campanilla de plata blanca, con asita de hierro “y seda” (n.º 18).

Cruces

El inventario incluye una cruz con pie de mazonería en plata dorada, con una imagen de Cristo que parece, siguiendo los datos ofrecidos en el inventario de 1529, que tendría en el pie un escudo con las armas reales⁴⁰; presenta decoración a base de lacerías y motivos vegetales —flores azules y blancas, seguramente esmaltadas— en plata blanca. El pie presentaría algunos problemas de conservación (n.ºs 9, 10); otra cruz pequeña con pie de plata dorada con Cristo (n.ºs 11, 12) y una última grande con su pie, en plata dorada (n.º 31).

Incensarios y navetas

El inventario cita una naveta de nácar, decorada con plata dorada, con algunos desperfectos, acompañada de su correspondiente caja de cuero (n.º 8); una segunda de plata blanca (n.º 15); una tercera de nácar, decorada con plata, con las armas de Sicilia esmaltadas, que se encontraría rota (n.º 21) y un incensario de plata blanca (n.º 17).

Portapaces

El inventario cita un portapaz de plata dorada “con una nácar en medio de la Pasión” (n.º 4); un segundo de plata dorada, con una imagen de santa María “en medio” (n.º 19); un tercero de plata dorada, con algunos desperfectos, con una imagen de la Piedad y las “cinco plagas”, es decir, las Cinco Llagas de Cristo, esmaltadas en oro (n.º 28); un cuarto de oro de 19 quilates, con un camafeo grande en el centro y un *balaje*, es decir, un rubí de color morado, en el pie. Tendría una pequeña parte quebrada. En su interior parece que se encontraría santa Catalina, decorada con diversas piedras preciosas. Fue comprado en la testamentaría de Isabel I⁴¹ (n.º 56). Por último, un portapaz de oro de 23 quilates, rematado con tres chapiteles, con el motivo de la Pasión esmaltada sobre una patena de plata, en cuyo pie aparecería un verso en letras esmaltadas en negro. Fue comprado igualmente en la testamentaría de Isabel I⁴² y parece que, con posteridad a su compra, fueron esmaltadas las armas de Aragón⁴³ (n.º 57).

Sacras

El inventario cita una sacra en plata dorada con dos ángeles (n.º 13) y otra de plata dorada con decoración esmaltada “y las letras blancas” (n.º 40).

Vinajeras

El inventario cita dos vinajeras cinceladas en plata dorada (n.º 38).

Patenas

Véase al respecto el apartado 3.3.

3.3. VASOS SAGRADOS

Cálices

El inventario cita un cáliz de mazonería con su patena, en plata dorada, en cuyo pie tendría un agujero, en el lugar ocupado seguramente por un escudo de armas (n.º 20); otro de mazonería con su patena, en plata dorada (n.º 23) y un último igualmente con su patena, en plata dorada, decorado con unas “cuentas rayadas”, con pie liso decorado con una cruz (n.º 39).

Hostiarios

El inventario cita un hostiario de plata dorada (n.º 16).

3.4. RELICARIOS

Los relicarios guardan una estrecha relación con la propia concepción de la Capilla Real como lugar de ostentación y custodia de las reliquias de la realeza del Occidente medieval⁴⁴. El inventario recoge un relicario de plata dorada con imágenes esmaltadas (n.º 24). Parece que habría que identificar éste con el relacionado en el inventario de 1510 como “relicario de plata dorado de maçonería sinzelado con muchas ymágenes de bulto en él y dos ángeles que tannien unas tronpetas e un Jhesús de bulto encima de todo y detrás unas puertas esmaltadas”⁴⁵. En función de la iconografía relacionada en el inventario de 1510⁴⁶ y del peso de la pieza⁴⁷, parece que se trataría en realidad del retablo de plata comprado en la testamentaría de Isabel I, tasado en 96.687 mrs⁴⁸. La temática reflejada sería la siguiente: en el plano inferior la Pasión de Cristo y en el superior la Resurrección. En la parte trasera tendría dos puertas, en cuyo interior tendría esmaltada la Asunción y al exterior la Anunciación y, por encima, la Coronación de la Virgen⁴⁹. Por lo tanto el retablo fue o bien convertido en relicario antes de 1510 o bien, tanto en 1510 como en 1542, hubo una confusión al considerar como relicario lo que realmente era un retablo⁵⁰.

3.5. TABLAS

El inventario cita unas tablas con la imagen de Santa María, forradas de tafetán⁵¹ verde y decoradas con plata⁵² (n.º 30).

3.6. ORNAMENTOS

El inventario cita una palia de raso blanco bordada con oro (n.º 41).

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ORFEBRERÍA EN LA CORTE DE FERNANDO II Y EL INVENTARIO DE 1542

El cotejo de los inventarios realizados en 1529 y 1542 muestra la conservación íntegra del patrimonio de la Capilla Real en este período, durante el cual la conservación de las piezas debió de ser buena.

El material empleado en la mayor parte de las piezas de la Capilla es la plata dorada⁵³, en ocasiones esmaltada⁵⁴, con la excepción del nácar para la confección de navetas, el pórfido y el oro, usados ocasionalmente. Igualmente, algunas piezas presentan decoración con pedrería (rubís, esmeraldas, perlas, balajes)⁵⁵ y camafeos (n.º 56). Las piezas se insertan dentro de las formas del gótico final⁵⁶ y una parte importante presentaría, en el ámbito decorativo, obra de mazonería⁵⁷, apareciendo el cincelado⁵⁸ como técnica destacada. El inventario refiere, de una forma explícita, algunas prácticas bien conocidas para la Capilla Real de Isabel I, relativas al uso de hilo de oro o seda (n.º 46) o la reutilización de emblemas heráldicos (n.º 20)⁵⁹.

Dieciséis piezas presentan con seguridad decoración heráldica (25%)⁶⁰, siguiendo la técnica del esmaltado o labrado sobre plata u oro. En catorce piezas nos encontraríamos ante escudos de armas (21,88%) y en dos ante divisas reales (3,12%). Entre estas armas se encontrarían las citadas genéricamente como *armas reales* (n.os 1, 3, 7, 10, 33, 51), de Aragón (n.º 57), de Sicilia (n.º 21, ¿47?), de la *Reyna Princesa* (n.º 52) —es decir, de doña Isabel (1470-1498), hija de los Reyes Católicos y esposa del príncipe don Alfonso de Portugal y Manuel I de Portugal⁶¹— y de los Zúñiga (n.º 42)⁶²; a éstos habría que sumar dos escudos cuya identidad no aparece referida (n.os 6 y 29⁶³). Entre las divisas se encontraría el yugo⁶⁴ (n.º 22). Ésta presencia respondería tanto a motivaciones de carácter estético como a un deseo de marcar la propiedad de las piezas⁶⁵. Además, su presencia podría ser percibida como signo de distinción⁶⁶.

Las piezas eran custodiadas en un *arca encorada*, es decir, recubierta de cuero⁶⁷, y once *arcas blancas*⁶⁸, posiblemente *arcas ensayaladas*, es decir, forradas de tela⁶⁹, probablemente las mismas pertenecientes a la Capilla Real. Además, algunas piezas, para asegurar su protección, tendrían sus propias fundas (n.º 8).

Es llamativa la riqueza de la Capilla, que incluye incluso dos sacras de plata, piezas cuya presencia en el siglo XV, e incluso en los siglos XVI y XVII, fue excepcional y de las que apenas se conocen media docena de ejemplares hasta el siglo XVIII⁷⁰. De hecho, como ha indicado Cruz Valdovinos “sólo los grandes templos podían costear en plata una pieza que no era imprescindible”⁷¹. La presencia de estas sacras, junto con la documentación de los dos portapaces de oro, uno de ellos con un camafeo y pedrería, muestran la riqueza de la capilla. El peso total de la

plata de la Capilla sería 1.050 marcos, 3 onzas y 7 ochavas, es decir, 242,38 kilos, y el de oro, piedras preciosas y camafeos 7 marcos, 5 onzas y 4,5 ochavas⁷², es decir, 1,769 kilos. El valor estimado de las piezas de plata y oro de la Capilla Real se fijaría en 4.214.005'5 mrs⁷³.

La hechura de la pieza suele encontrarse por debajo del valor material de la misma. Del valor total estimado al que nos hemos referido, sólo 1.081.574 mrs. corresponderían a las *fechuras*. Frente a aquellas piezas con desperfectos, que no tienen tasación por su hechura, aquellas que más valor alcanzan son un relicario (n.º 24, tasado en 225.000 mrs.) y un portapaz (n.º 56, tasado en 206.250 mrs.). Este hecho se ha de poner en relación con el propio valor dado a estos objetos, no en función de su calidad artística sino del valor material de sus joyas y metales preciosos, a pesar de la valoración que ocasionalmente podían tener piezas excepcionales. El propio Fernando pondría de relieve esta apreciación al dar orden el 3 de enero de 1508, con el fin de afrontar los gastos de la dote de la princesa de Gales, que ascendía a 65.000 ducados, que “dándole las cosas [de la testamentaría de Isabel I] que fueren de oro y plata, puramente se han de dar por el peso y ley que tovierén e las cosas que fueren de plata e doradas se han de dar la plata por lo que pesare y el oro por lo que fuere tasado syn que se cuente ninguna cosa por las fechuras”⁷⁴.

La comparación con la plata de otras capillas nobiliarias demuestra la relativa riqueza de la Capilla Real de Fernando, cualitativa y cuantitativamente hablando. En el caso de éstas, lo más habitual era, como muestran los casos de las capillas de Fernando Gutiérrez de la Vega o Gómez Manrique, la presencia de un único juego de capilla (una cruz, dos candelabros, dos vinajeras, un cáliz)⁷⁵, frente a la abundancia de objetos de la Capilla Real. No obstante, la riqueza de la Capilla del Rey debió de ser menor que aquella de la Reina, siguiendo lo ya apuntado por Rudolf de una forma genérica para el tesoro del Rey⁷⁶. A modo de ejemplo, en relación con la capilla de Isabel I, se documentan al menos 39 imágenes, frente a las 16 de la capilla del rey, de las cuales 4 eran de oro de 22 y 23 quilates, una de marfil y otra de coral⁷⁷, sin olvidar que las dos piezas más valoradas en el inventarios (nos 24 y 56, valoradas en casi 700.000 mrs.) procedían de la capilla de la Reina. De hecho, de conservarse con total certeza en este inventario la totalidad de las piezas de la Capilla Real de Fernando—como parece que así sucede, con la excepción de los relicarios—, podríamos concluir que se trataría de una capilla rica, cuyo amplio patrimonio iba más allá de meras cuestiones funcionales, pero que probablemente no fuera mucho más allá de las capillas de otros grandes personajes de los reinos hispánicos del siglo XV, como el Condestable de Castilla⁷⁸.

Este interés por disponer de una capilla rica, como indicó C. Morte, se ha de poner en relación “no sólo con el

valor material que atesoran⁷⁹, sino también con la identificación de la estética de lo bello con el esplendor y el brillo, de acuerdo con la suma importancia concedida en las cortes de finales de la Edad Media a la pompa y el boato”⁸⁰. La orfebrería llegó alcanzar una gran importancia, hasta el punto de que, como indicó F. Español Bertrán “el tesoro sagrat s’identificarà principalment amb les realitzacions rutilants i sumptuoses dels orfebres, como també ho serà el tesoro profà”⁸¹. En este sentido, la preferencia por disponer una capilla rica, más allá de criterios funcionales, demuestra, por un lado, el uso de la orfebrería como un signo claro del poder de la Monarquía, en el marco de una visión de los *objets d’art* como “a tangible expression of power and status” como indicó Marks para la Capilla Real de Enrique VII de Inglaterra⁸², como se tiene bien constatado en relación con la exhibición de la vajilla en la Corte de Isabel I⁸³, si bien con un sentido religioso específico en el marco de la proyección de la Monarquía católica.

Por otro lado, este interés se ha de poner en relación con el deseo por poseer una capilla rica en relación exclusiva con el culto. No se debe olvidar la idea, existente al menos desde el siglo XII, de que el adecuado culto a Dios se había de desarrollar a través de objetos realizados en metales preciosos⁸⁴ o que, en palabras de Hernando de Talavera, una imagen “cuanto mejor lo hace [representar aquello que representa], tanto más aplice [hacer oración]”⁸⁵.

Una parte importante de las referencias parecen corresponder a piezas confeccionadas durante el reinado del propio rey, como se desprende de las cuentas reales y de la heráldica, por parte de los plateros reales. Nada sabemos sobre ellos durante la infancia del Rey⁸⁶. Éstos aparecen documentados al menos a partir de 1469. Durante el período 1469-1479 es posible documentar al menos siete⁸⁷. Tras esta fecha conocemos al menos otros siete⁸⁸, más un tal Pedro Caro de Burgos y don Vidal⁸⁹, de fecha imprecisa. Algunos de ellos trabajaron igualmente para la Corte de Isabel I⁹⁰, sin olvidar la presencia de algún otro platero catalán que trabajó para la reina⁹¹. El único de los plateros al servicio de Fernando II de quien tenemos certeza que realizó alguna de las piezas inventariadas en 1542 es, con bastante probabilidad, Juan Pizarro⁹², que realizaría una cruz (n.º 31). En alguna ocasión éstas tuvieron como origen la compra o donación, siguiendo las dinámicas documentadas igualmente en la Corte de Isabel I. Es el caso de los dos candeleros con las armas de los Zúñiga (n.º 42) y de la Casa Real de Portugal (n.º 52 y acaso el 29), adquiridos por donación o compra, y diversas piezas compradas en la almoneda de Isabel I tras su muerte. Entre ellas podemos identificar en este inventario, como vimos, un retablo de plata (n.º 24), y los portapaces de Santa Catalina (n.º 56) y de la Pasión (n.º 57); a éstas se deberían sumar otras piezas que no han podido ser identi-

ficadas en los inventarios de 1529 y 1542, pero que en cualquier caso pasaron a formar parte de los fondos de Capilla a raíz de su compra⁹³, como muestra el inventario de 1510⁹⁴.

Junto a este inventario, algunos datos documentales permiten conocer otras piezas que debieron formar parte de la Capilla y que no aparecen reflejados en los citados inventarios de 1529 y 1542⁹⁵.

Además de la orfebrería perteneciente a la Capilla Real, Fernando II hizo donación de numerosas piezas de plata a diferentes centros. Por ejemplo, donaría a la iglesia de Santa Engracia “gran cantidad de plata, casi todo quanta hay en ella”⁹⁶ y una imagen de plata de san Jerónimo⁹⁷, a las que se habrían de unir las donaciones realizadas de forma conjunta con Isabel I en los nuevos territorios conquistados⁹⁸. Asimismo, no se deberían olvidar los regalos familiares realizados por el Rey. Éste, por ejemplo, regalaría algunas piezas a su mujer, como “una cruz de plata dorada (...) y en el pie un esmalte de las armas reales de Castilla y Aragón”⁹⁹.

APÉNDICE I. TRASCRIPCIÓN DEL DOCUMENTO.

AGS. Patronato Real, Caja 25, doc. 10.

[Nota previa: en la transcripción las abreviaturas aparecen desarrolladas; se siguen criterios de puntuación y acentuación modernos; la grafía *v* con carácter vocálico ha sido transcrita como *u* y la *u* con carácter consonántico como *v*; la numeración de las entradas no está recogida en el inventario y se ha realizado con el fin de facilitar la identificación de las piezas; en letra cursiva las referencias a la ubicación de las cifras en relación con el texto]

ff. 26r/

En la villa de Valladolid a tress días del mes de hebrero de mill e quinientos e quarenta e doss años por mandado de su magestad se juntaron los maestros plateros Fernando de Córdoba y Carlos de Amberes, platero de su magestad, y Francisco de Santantander y Pero Miguel, estantes en esta corte, y el contraste Fernán Gómez para pesar y tasar y averiguar el presçio y la echura de las pieças de oro y plata y piedras y perlas y otras cosas que fueron de la capilla del Cathólico Rey que es en gloria, que están declaradas en una escritura de ynventario y depósito fecha en el monesterio de la Sisle de Toledo, a donde por mandado de su Magestad ha estado depositada la dicha plata y oro, y asimismo en otra escritura de ynventario que después al tiempo que la dicha plata y oro por mandado de su Magestad se traxo a esta Corte, los quales juraron en forma que la pesarían y tasarían bien y fielmente quanto les fuese posible y so cargo dél las bieron y pesaron y tasaron y declararon lo siguiente.

Plata Presçio de la plata con su oro | hechuras

1. (calderón) Primeramente vieron y pesaron una ymangen de ssanto Domingo con su diadema de plata dorada y un ramo y un escudo de las armas reales en la peana, la qual pesó por todo veynte e seys marcos e çinco onzas. La qual dicha plata con su oro apresçiaron y tasaron a rrazón de tres mill maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: XXVI marcos V onzas / *al margen derecho*: LXXIXUDCCCLXXV].

(calderón) Apresçiaron la echura de la dicha ymangen en sesenta ducados de oro [*al margen derecho*: XXIIUD].

2. (calderón) Yten otra imagen de san Pablo con su espada e libro e diadema, todo de plata dorada. Pesó con todo lo susodicho veynte e siete marcos y una onza y quatro ochabas. La qual dicha plata y oro apresçiaron y tasaron a rrazón de tres mill maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: XXVII marcos I onza IIII ochavas / *al margen derecho*: LXXXIUDLXII y medio].

(calderón) Tassarón la hechura de la dicha pieça de plata en sesenta e dos ducados de oro [*al margen derecho*: XXIIIUCCL].

[*Referencia al subtotal de peso*: LIII marcos VI onzas IIII ochavas / *precio de la plata con su oro*: CLXIUCCCLXXXVII y medio / *de hechura*: XLVUDCCCL]

f. 26v/

3. (calderón) Yten un candelero de maçonería con un escudo de arrmas reales todo de plata dorada que pesó diez e seys marcos y tres onzas y quatro ochabas. La qual dicha plata y oro apresçiaron a rrazón de siete ducados cada marco [*al margen izquierdo*: XVI marcos III onzas IIII ochavas / *al margen derecho*: XLIIUCXLVIII].

(calderón) Tassarón la hechura del dicho candelero en ocho ducados [*al margen derecho*: IIIIU].

4. (calderón) Yten un portapaz de plata dorada con un nácar en medio de la Pasión que pesó onze marcos e dos ochabas. Apresçiaron la plata dél con el nácar a rrazón de siete ducados cada marco [*al margen izquierdo*: XI marcos II ochavas / *al margen derecho*: XXVIIIUDCCCLVII].

(calderón) Tassarón la hechura del dicho portapaz en doze ducados por que el nácar que tiene se contó a peso de plata [*al margen derecho*: IIIIUD].

5. (calderón) Yten un ysopo de plata blanco. Pesó un marco y dos onças y çinco ochabas con el palo que tiene dentro y cerdas. Lo qual se tasó en el valor de la plata que tiene, que es a rrazón de dos mill e dozientos e diez maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: I marco II onzas V ochavas / *al margen derecho*: IIUDCCCCXXV].

6. (calderón) Yten una imagen de sant Pedro de plata dorada con su libro e diadema y con dos llaves, la una quebrada, con un escudo de arrmas en la peana. Pesó veynte e ocho marcos y una ochaba. La qual dicha plata y oro apresçiaron y tasaron a rrazón de tres mill maravedís

cada marco [*al margen derecho*: XXVIII marcos I ochava / *al margen derecho*: LXXXIIIU XLVI].

(calderón) Apresçiaron la hechura de la dicha ymagen en sesenta y quatro ducados [*al margen derecho*: XXIIIU].

[*Referencia al subtotal de peso*: LVI marcos VI onzas III ochavas / *precio de la plata con su oro*: CLIXULXXXVI / *de hechura*: XXXIUD].

/f. 27r/

7. (calderón) Yten otra ymagen de nuestra señora la maior de plata dorada con su diadema y corona y la rrosa en la mano y Ihesús con el mundo en la mano y con un escudo de armas reales en la peana. Pesó quarenta marcos y dos ochabas. La qual dicha plata y oro apresçiaron y tasaron a rrazón de tres mill e dozientos maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: XL marcos II ochavas / *al margen derecho*: CXXVIIIUC].

(calderón) Tasaron la hechura de la dicha ymagen en çient ducados de oro [*al margen derecho*: XXXVIIUD].

8. (calderón) Yten una naveta de nácar goarnesçida de plata dorada puesta en una caja de cuero. Estava quebrada un poco de la naveta. Pesó un marco y dos onças y una ochaba y media poniendo la nácar por plata. La qual se tasó a presçio de dos mill e dozientos y diez maravedís que es el valor hordinario de la plata [*al margen izquierdo*: I marco II onzas I ochava y media / *al margen derecho*: IIUDCCCXIII].

(calderón) Apresçiaron la hechura desta pieça en quatro ducados y medio [*al margen derecho*: IUDCLXXXVIIId].

9. (calderón) Yten una cruz de maçonería con Christo y unos lazos y flores blancas y azules por ella de plata blanca y la cruz de plata dorada que pesó seys marcos y siete onças y dos ochabas. Apresçiaron la plata y oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: VI marcos VII onzas II ochavas / *al margen derecho*: XXUDCCXVIII].

10. (calderón) Yten el pie de la dicha cruz labrado de maçonería que pesa diez e ocho marcos y dos onças y faltan dél çiertos pedaços. Apresçiaronlo a rrazón de los dichos tres mill maravedís cada marco y la dicha cruz está en el arca número dos y el pie en el número nueve [*al margen izquierdo*: XVIII marcos II onzas / *al margen derecho*: LIIIIUDCCL].

(calderón) Tasose la hechura de la dicha cruz y pie en quarenta ducados [*al margen derecho*: XVU].

[*Referencia al subtotal del peso*: LXVI marcos III onzas V ochavas y media / *precio de la plata con su oro*: CCVIUCCCLXXXII / *de hechura*: LIIIIUCLXXXVIIId].

/f. 27v/

11. (calderón) Yten otra cruz pequeña de plata dorada que tiene el Christo en medio pesó dos marcos y çinco

onças y quatro ochabas. Apresçiaronla a tres mill maravedís cada marco plata y oro [*al margen izquierdo*: II marcos V onzas III ochavas / *al margen derecho*: VIIIULXIId].

12. (calderón) Yten el pie de la dicha cruz de plata dorada que pesó quatro marcos y seys onças y tres ochavas. Apresçiaronlo a los dichos tres mill maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: IIII marcos VI onzas III ochavas / *al margen derecho*: XIIIUCCCLXXXIX y medio].

(calderón) Tasaron la hechura de la dicha cruz con el pie susodicho en catorze ducados y está la dicha cruz en el arca de número dos y el pie en el arca número ocho [*al margen derecho*: VUCCL].

13. (calderón) Yten un lebrero de las palabras sacramentales con dos ángeles que le tienen todo de plata dorada. Pesó diez y nueve marcos y una onça y quatro ochabas. Apresçiaron la dicha plata con su oro a rrazón de dos mill e sieteçientos maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: XIX marcos I onza IIII ochavas / *al margen derecho*: LIUCCCVI].

(calderón) Apresçiaron la hechura de la dicha pieça en veynte ducados [*al margen derecho*: VIIUD].

14. (calderón) Yten dos candeleros grandes de maçonería de plata dorados. Pesó el uno dellos veynte e seys marcos e siete onças y quatro ochabas y el otro veynte e seys marcos y dos onças y quatro ochabas. Los quales se presçiaron a rrazón de dos mill e quinientos maravedís el marco por la plata y oro dellos y no les pusieron otra hechura [*al margen izquierdo*: XXVI marcos VII onzas IIII ochavas / *al margen izquierdo, bajo la cifra anterior*: XXVI marcos II onzas IIII ochavas / *al margen derecho*: CXXXIIIUCXXV].

[*Referencia al subtotal de peso*: LXXIX marcos VII onzas III ochavas / *precio de la plata con su oro*: CCVIIUCCCLXXXIII / *de hechura*: XIIUDCCL].

/f. 28r/

15. (calderón) Yten otra nabeta de plata blanca pesó tres marcos y una onça la qual se apresçió a dos mill e dozientos e diez maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: III marcos I onza / *al margen derecho*: VIUDCCCV].

(calderón) Tasaron la hechura della en dos ducados y medio [*al margen derecho*: DCCCC XXXVII].

16. (calderón) Yten un ostiario de plata dorada que pesó tres marcos y seys onças y una ochaba apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de dos mill e trezientos maravedís por cada marco [*al margen izquierdo*: III marcos VI onzas I ochava / *al margen derecho*: VIIIUDCLX].

(calderón) No pusieron echura ninguna por que les apresçió que no la avía.

17. (calderón) Yten un ynçensario de plata blanca que pesó ocho marcos y siete onças y çinco ochabas.

Apresçiaron la plata dél a dos mill e dozientos e diez maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: VIII marcos VII onzas V ochavas / *al margen derecho*: XI-*UDCCLXXXVI*].

(calderón) Tasaron la hechura dél en catorze ducados [*al margen derecho*: *VUCCL*].

18. (calderón) Yten una canpanilla de plata blanca con su asidero de yerro y seda que pesó dos marcos y una onça y siete ochabas apresçiaron la plata della a rrazón de dos mill e dozientos e diez maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: II marcos I onza VII ochavas / *al margen derecho*: *IIIIUDCCCCXXXVII*].

(calderón) Tassarón la hechura della en un ducado syendo la plata de ley acostumbrada [*al margen derecho*: *CCCLXXV*].

[*Referencia al subtotal de peso*: XVIII marcos V ochavas / *precio de la plata con su oro*: *XLUCCXC* / *de hechura*: *VIUDLXII*].

/f. 28v/

19. (calderón) Yten un portapaz de plata dorado con una ymagen de Nuestra Señora en medio que pesó çinco marços y tres onças y çinco ochabas. Apresçiaron la plata della con el oro que tiene a rrazón de dos mill e quinientos maravedís cada março [*al margen izquierdo*: V marcos III onzas V ochavas / *al margen derecho*: *XIIIIUDCXXXII*d].

(calderón) No pusieron echura ninguna por que les paresçió que no la avía.

20. (calderón) Yten un cáliz de maçonería con su patena de plata dorada que pesó siete marcos e seys onças y en el pie tiene un agujero donde paresçe que ha tenido arrmas. Apresçiaron la plata la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tress mill maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: VII marcos VI onzas / *al margen derecho*: *XXIIIIUCCL*].

(calderón) Tasaron la hechura del dicho cáliz en quinze ducados [*al margen derecho*: *VUDCXXV*].

21. (calderón) Yten otra nabeta de nácar goarnesçida de plata dorada con las arrmas de Seçilia que está quebrada. Pesó tres marcos e una onça y siete ochabas e presçiaronla a peso de plata y más por tres escudos que tiene de oro con las arrmas reales esmaltados (sic) en quatro ducados [*al margen izquierdo*: III marcos I onza VII ochavas / *al margen derecho*: *VIIUCXLVII*d / *al margen derecho, bajo la anterior*: *IUD*].

(calderón) No pusieron hechura ninguna porque está quebrada y por que la nácar ba puesta por peso de plata y no bale nada.

22. (calderón) Yten otros dos candeleros con unas molduras lisas y unos yugos de plata dorados. Pesó el uno diez e siete marcos y el otro diez y seys marcos e siete onças. Apresçiaron la plata dellos con el oro que tienen a rrazón de dos mill e seisçientos maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: XVII marcos / *al margen izquierdo,*

bajo la anterior: XVI marcos VII onzas / *al margen derecho*: *LXXXVIIIULXXV*].

(calderón) Tasaron la echura dellas en veynte e çinco ducados [*al margen derecho*: *IXUCCCLXXV*].

[*Referencia al subtotal del peso*: L marcos II onzas III ochavas / *precio de la plata con su oro*: *CXXXIIUDCV* / *de hechura*: *XVU*].

/f. 29r/

23. (calderón) Yten otro cáliz de maçonería con su patena de plata dorada que pesó seys marcos y siete onças y dos ochabas. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de dos mill e ochoçientos maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: VI marcos VII onzas II ochavas / *al margen derecho*: *XIXUCCCXXXVII*d].

(calderón) Tasaron la hechura del dicho cáliz en doze ducados [*al margen derecho*: *IIIIUD*].

24. (calderón) Yten un rrelicario con muchas ymágenes esmaltados del reporte de plata dorado que pesó quarenta e tres marcos y dos onças y dos ochabas en el qual en el un lado falta un rrostro de medalla y en el otro lado otro. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill e ochoçientos maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: *XLIII* marcos II onzas II ochavas / *al margen derecho*: *CLXIIIIUCCCCLXVIII*d].

(calderón) Tasaron la hechura de la dicha pieça en seysçientos ducados [*al margen derecho*: *CCXXVU*].

25. (calderón) Yten doze pedaços de plata dorada de candeleros e ymágenes que se despegaron de otras pieças grandes que pesaron dos marcos y apresçiaron la plata dellos con el oro a rrazón de dos mill e trezientos maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: II marcos / *al margen derecho*: *IIIIUDC*].

26. (calderón) Yten una ymagen de san Grabiél con sus alas de plata dorada y de la una ala falta una punta. Pesó quarenta marcos y tres onças. Apresçiaron la plata dél con el oro que tenía a rrazón de tres mill maravedís en cada marco [*al margen izquierdo*: XL marcos III onzas / *al margen derecho*: *CXXIUCXXV*].

(calderón) Tasaron la hechura de la dicha ymagen en çient ducados de oro [*al margen derecho*: *XXXVIIId*].

[*Referencia al subtotal de peso*: XCII marcos III onzas III ochavas / *precio de la plata con su oro*: *CCCI-XUDXXXI* / *de hechura*: *CCLXVIIU*].

/f. 29v/

27. (calderón) Yten otra ymagen de san Joan Bautista con su diadema e libro e cordero de plata dorada que pesó veynte e seys marcos y dos ochabas. Apresçiaron la plata della con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: XXVI marcos II ochavas / *al margen derecho*: *LXXVIIIUCXIII*].

(calderón) Tasaron la hechura de la dicha ymagen en setenta ducados [*al margen derecho*: *LXXVIUCC*].

28. (calderón) Yten un portapaz de la Quinta Angustia de plata dorada con un esmalte de oro con las çinco plagas quebradas algunas pieças. Pesó ocho marcos y dos ochabas y media. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco, entrando en ello el escudo de oro que tiene esmaltado de las çinco plagas [al margen izquierdo: VIII marcos II ochavas y media / al margen derecho: XXIIIUCXVI].

(calderón) No le pusieron echura ninguna porque está quebrado.

29. (calderón) Yten un atril de plata dorada, guarnesçido en madera con un escudo de armas en medio, que le falta un pedaço de la punta del un cabo. Pesó veynte e un marcos e çinco onças y quatro ochabas entrando en ello la madera que teníe. Apresçiaron la plata dél con el oro, quitando la madera, a rrazón de dos mill e seiscientos maravedís cada marco [al margen izquierdo: XXI marcos V onzas IIII ochavas / al margen derecho: LVIUCCCLXXXVIId].

(calderón) Tasaron la hechura del dicho atril en seys ducados [al margen derecho: IIUCCL].

30. (calderón) Yten unas tablas aforradas en tafetán verde guarnesçidos de plata en que está una ymagen de Nuestra Señora y también algunas cosas desgoarneçidas la qual no se pesa porque está en madera, pero tasáronla como está en sesenta ducados [al margen derecho: XXIIUD].

[Referencia al subtotal de peso: LV marcos VI onzas ochava y media / precio de la plata con su oro: CLXX-XIUCVId / de hechura: XXVIIIUD].

/f. 30r/

31. (calderón) Yten una cruz grande con su pie toda de plata dorada. Tiene el pie dos puntas de cruz doradas. Pesó el pie de la dicha cruz quarenta e siete marcos y siete onças y quatro ochabas. Yten pesó la cruz del dicho piee otros veynte marcos e seys onças y quatro ochabas de plata dorada. Apresçiaron la dicha plata de todo con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [al margen izquierdo: XLVII marcos VII onzas media IIII ochavas / al margen izquierdo, bajo la anterior: XX marcos VI onzas IIII ochavas / al margen derecho: CC-VIUCCL].

(calderón) Tasaron la hechura de toda ella en dozientos e diez ducados [al margen derecho: LXXVIIIUDCCL]

32. (calderón) Yten un açetre de plata blanca que pesó onze marcos y quatro onças y quatro ochabas. Apresçiaron la plata dél a rrazón de dos mill e dozientos e çinquenta maravedís cada marco y no le pusieron otra echura [al margen izquierdo: XI marcos IIII onzas IIII ochavas / al margen derecho: XXVIUXVd].

33. (calderón) Yten otro candelero de maçonería con las armas reales de plata dorada que pesó diez e seys marcos e seys onças. Apresçiaron la plata dél con el oro

que tiene a rrazón de siete ducados cada marco [al margen izquierdo: XVI marcos VI onzas / al margen derecho: XLIIIUDCCCCLXVIIIId].

(calderón) Tasaron la hechura del dicho candelero en ocho ducados [al margen derecho: IIIU].

34. (calderón) Yten una ymagen de san Jorge con su lança y espada y penacho y con un alpartaz de malla y un gorsalico de malla con ábito de plata con dos cruces coloradas que es todo de plata dorada que pesó veynte e quatro marcos e seys onças. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [al margen izquierdo: XXIII marcos VI onzas / al margen derecho: LXXIIIUCCL].

(calderón) Tasaron la hechura de la dicha ymagen en çient ducados [al margen derecho: LXXXVIIUD].

[Referencia al subtotal de peso: CXXI marcos VI onzas IIII ochavas / precio de la plata con su oro: CC-CLUCCCCCLXXXIII / de hechura: CXIXUCCL].

/f. 30v/

35. (calderón) Yten otra ymagen de san Miguel con su espada y con sus alas algo despuntadas y con sus balanças y diadema, todo de plata dorada que pesó treynta marcos y dos onças. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [al margen izquierdo: XXX marcos II onzas / al margen derecho: XCUDCCCL].

(calderón) Tasaron la hechura dél en çient ducados [al margen derecho: LXXXVIIUD].

36. (calderón) Yten un angelico con sus alas de plata dorada que pesó treze marcos y doss onças y siete ochabas. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [al margen izquierdo: XIII marcos II onzas VII ochavas / al margen derecho: XLULXXXVII].

(calderón) Tasaron la hechura dél en catorze ducados [al margen derecho: VUCCL].

37. (calderón) Otra ymagen de san Miguel con el demonio a los pies con sus alas con una poma y su lança todo de plata dorada que pesó treynta e nueve marcos y çinco onças. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill de tres mill maravedís cada marco [al margen izquierdo: XXXIX marcos V onzas / al margen derecho: CXVIIIUDCCLXXV].

(calderón) Tasaron la hechura dél en çien ducados [al margen derecho: XXXVIIUD].

38. (calderón) Dos vinageras sinzeladas de plata doradas que pesaron siete marcos e dos onças e seys ochabas. Apresçiaron la plata dellas con el oro que tiene a rrazón de dos mill maravedís e seysçientos maravedís cada marco [al margen izquierdo: VII marcos II onzas VI ochavas / al margen derecho: XIXUCIIIId].

(calderón) Tasaron la hechura dellas en ocho ducados [al margen derecho: IIIU].

[Referencia al subtotal de peso: XC marcos IIII onzas V ochavas / precio de la plata con su oro: CCLX-VIIIUDCCXCVd / de hechura: LXXXIIIUCCL].

/f. 31r/

39. (calderón) Yten otro cáliz con su patena de plata dorada y en medio tiene unas cuentas rayadas e una cruz en el piee que aunque dize de maçonería es llano. Pesó çinco marcos y una onça y çinco ochabas. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de dos mill e seysçientos maravedís cada marco [al margen izquierdo: V marcos I onza V ochavas / al margen derecho: XIIIUDXXVIII].

(calderón) Tasaran la hechura dél en çinco ducados [al margen izquierdo: IUDCCCLXXV].

40. (calderón) Yten otro letrero de las palabras sacramentales con muchos esmaltes y las letras blancas de plata dorado que pesó ocho marcos y siete onças e siete ochabas. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [al margen izquierdo: VIII marcos VII onzas VII ochavas / al margen derecho: XXVIUDCCCLII].

(calderón) Tasaran la hechura dél en veynte ducados [al margen derecho: VIIUD].

41. (calderón) Yten una palia de raso blanco bordada de oro, que podría valer diez ducados [al margen derecho: IIIUDCCL].

42. (calderón) Yten otros dos candeleros pequeños de maçonería con muchas ymágenes de plata dorada con las armas de Çuñaiga. Pesaron diez marcos y quatro onças y siete ochabas. Apresçiaron la plata dellos con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [al margen izquierdo: X marcos IIII onzas VII ochavas / al margen derecho: XXXIUDCCCXXVII].

(calderón) Tasaran la hechura dellos en veynte ducados [al margen derecho: VIIUD].

[Referencia al subtotal de peso: XXIII marcos VI onzas III ochavas / precio de la plata con su oro: LXX-VIULVII / de hechura: XVIUDCCCLXXV].

/f. 31v/

43. (calderón) Yten una ymagen de san Juan Evangelista con su cáliz y la sierpe toda de plata dorada. Pesó veynte e tres marcos y tres onças. Apresçiaron la plata della con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [al margen izquierdo: XXIII marcos III onzas / al margen derecho: LXXUCXXV].

(calderón) Tasaran la hechura de la dicha ymagen en ochenta ducados [XXXU].

44. (calderón) Yten un açetre con su ysopo de porfido goarnecido de plata dorada. Pesó quatro marcos y dos onças y dos ochabas. Apresçiaronlo a presçio de plata de a dos mill e dozientos e diez maravedís cada marco y no le pusieron hechura ninguna [al margen izquierdo: IIII mar-

cos II onzas II ochavas / al margen derecho: IXUCCCLXId].

45. (calderón) Yten otros dos candeleros pequeños de plata dorados que pesaron siete marcos e quatro onças. Apresçiaron la plata de ellos con el oro que tienen a rrazón de siete ducados cada marco [al margen izquierdo: VII marcos IIII onzas / al margen derecho: XI-XUDCLXXXVIII].

(calderón) No pusieron hechura porque el uno está algo quebrado.

46. (calderón) Yten dos candeleros de plata blanca grandes, que se llaman blandones, que están descosydos que tienen diez e ocho pieças con sus tornillos que pesaron çiento e diez e nueve marcos y una onça y çinco ochabas. Apresçiaronla la dicha plata a rrazón de dos mill e dozientos e diez maravedís cada marco [al margen izquierdo: CXIX marcos I onza V ochavas / al margen derecho: CCLXIIIUCCCCXXXVIII].

(calderón) Tasaran la hechura dellos en trezientos reales [al margen derecho: XUCC].

[Referencia al subtotal de peso: CLIII marcos II onzas VII ochavas / precio de la plata con su oro: CCCL-XIIUDCCXIId / de hechura: XLUCC].

/f. 32r/

47. (calderón) Yten otro açetre sinzelado de plata dorado con su ysopo y una águilla en medio que pesó diez e syete marcos y dos onças y una ochaba. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de dos mill e quinientos maravedís cada marco de los susodichos [al margen izquierdo: XVII marcos II onzas I ochava / al margen derecho: XLIIIUCLXIII].

(calderón) Tasaran la hechura dél en doze ducados [al margen derecho: IIIIUD].

48. (calderón) Yten otro angelico de plata de plata dorado con sus alas y un rótulo. Pesó treze marcos e seys ochabas. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [al margen izquierdo: XIII marcos VI ochavas / al margen derecho: XXXIXUCCLXXXI].

(calderón) Tasaran la hechura dél en catorze ducados [al margen derecho: VUCCL].

49. (calderón) Yten una ymagen de sant Francisco de plata dorada con su diadema e una cruz con Christo a manera de serafín. Pesó veynte y nueve marcos. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [en el margen izquierdo: XXIX marcos / en el margen derecho: LXXXVIIIU].

(calderón) Tasaran la hechura dél en çinquenta ducados [en el margen derecho: XVIIIUDCCL].

50. (calderón) Yten una ymagen de san Gerónimo de plata dorada con su león y sonbrero, capelo e libro e borlas coloradas e un cordón. Pessó veynte e seys marcos. Apresçiaron la plata con el oro que tiene a rrazón de tres

mill maravedís cada marco [*en el margen derecho*: XXVI marcos / *en el margen derecho*: LXXVIIIU].

(calderón) Tasaron la hechura dél en setenta ducados [*en el margen derecho*: XXVIUCCL].

[*Referencia al subtotal de peso*: LXXXV marcos II onzas VII ochavas / *precio de la plata con su oro*: CCXLVIIUCCCCXLV / *de hechura*: LIIIIUDCCL].

/f. 32v/

51. (calderón) Yten una fuente de plata dorada con las armas reales en medio que pesó diez marcos y siete onças y tres ochabas. Apresçiaron en plata della con el oro que tiene a rrazón de dos mill quinientos maravedís el marco [*al margen izquierdo*: X marcos VII onzas III ochavas / *en el margen derecho*: XXVIIUCCCCIIID].

(calderón) Tasaron la hechura della en doze ducados [*al margen derecho*: IIIIUD].

52. (calderón) Yten otro atril de plata dorada fecho a manera de exedrez con las armas de la Reyna Prinçesa en medio de que ay çiertas pieças quebradas en él, que pesó doze marcos e una onça. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de dos mill e quinientos maravedís cada marco de los susodichos y no le tasaron otra hechura ninguna [*al margen izquierdo*: XII marcos I onza / *al margen derecho*: XXXUCCCCXIID].

53. (calderón) Yten una ymagen de Nuestra Señora la pequeña con su hijo en los braços de plata dorada y con su corona que pesó veynte y tres marcos e siete onças e dos ochavas. Apresçiaron la plata della con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: XXIII marcos VII onzas II ochavas / *al margen derecho*: LXXIUDCCXVIII y medio].

(calderón) Tasaron la hechura de la dicha ymagen en çient ducados [*al margen derecho*: XXXVIIIUD].

[*Referencia al subtotal de peso*: XLVI marcos VII onzas V ochavas / *precio de la plata con su oro*: CXXI-XUCCCCXXXVD / *de hechura*: XLIIU].

/f. 33r/

54. (calderón) Yten una ymagen de Santiago de plata dorada con su bordón, cuentas e libro y chapeo y tiene el asiento de los pies algo quebrado. Pesó veynte e siete marcos y dos onças y quatro ochabas. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a rrazón de tres mill maravedís cada marco [*al margen izquierdo*: XXVII marcos II onzas IIII ochavas / *al margen derecho*: LXX-XIUDCCCCXXXVIIIId].

(calderón) Tasaron la hechura de la dicha ymagen en çient ducados que montan treynta e siete mill e quinientos maravedís [*al margen derecho*: XXXVIIUD].

55. (calderón) Yten otro atril de plata dorado con esmaltes y una cruz verde en medio del peso veynte e çinco marcos y una onça y dos ochabas. Apresçiaron la plata dél con el oro que tiene a razón de dos mill y quinientos ma-

ravedís cada marco [*al margen izquierdo*: XXV marcos I onza II ochavas / *al margen derecho*: LXIIUDCCCXCd].

(calderón) Tasaron la hechura del dicho atril en çinquenta ducados de oro [*en el margen derecho*: XVIIIUDCCL].

[*Referencia al subtotal de peso*: LII marcos III onzas VI ochavas / *precio de la plata con su oro*: CX-LIIIIUDCCCXXVIII / *de hechura*: LVIUCCL].

/f. 33v/

56. (calderón) Yten un portapaz de oro con un camafeo grande en medio y un balax al piee con un pedaço que está aparte quebrado del dicho portapaz que pesó por todo çinco marcos e quatro onças e çinco ochabas y media, aunque en el ynventario que se traxo del peso de Toledo está puesta en la suma de fuera una onça; más lo qual ha paresçido que fue hierro de quenta por que no falta en él pieça ninguna; en que ay el dicho camafeo e balax y en la rueda de Santa Catalina que está en el dicho portapaz un rubí pequeño y una perla en el espada y en la corona que está en ella dos esmeraldas chicas e çinco rubís pequeñas y siete perlas, lo qual presçiaron a rrazón de diez e ocho mill e quinientos maravedís el marco porque es oro de diez e ocho quilates [*al margen derecho*: V marcos IIII onzas V ochavas y media / *al margen derecho*: CIIUCCCCXXXVII].

(calderón) Yten demás de lo susodicho acreçentaron por el camafeo y balax y piedras y perlas del dicho portapaz de suso declaradas y por la hechura dél otros quinientos y çinquenta ducados [*al margen derecho*: CC-VIUCCL].

/f. 34r/

57. (calderón) Yten otro portapaz de oro con una chapa esmaltada en medio de la Pasión con las armas de Aragón que pesó dos marcos y quatro onças y tres ochabas y media por la chapa esmaltada que tiene en medio, que es de plata que se tasó a rrazón de dos mill e dozientos e diez maravedís por marco y la resta, que es oro fino, que son dos marcos y siete ochabas. Apreçiaron a rrazón de veynte y quatro mill maravedís el marco [*al margen izquierdo*: II marcos VII ochavas oro / *al margen izquierdo, debajo*: III onzas y media plata / *al margen derecho*: LUDCXXV].

(calderón) Tassaron la hechura deste portapaz en quatro ducados [*al margen derecho*: IUD].

Así monta el peso de las susodichas pieças de plata de plata blanca y dorada mill y çinquenta marcos y tres onças e siete ochabas los quales conforme a los presçios que de suso en los capítulos de cada uno están declarados montan dos quentos y nueveçientas e setenta e ocho mill e quatroçientos e sesenta e nueve maravedís [*al margen izquierdo*: IUL marcos III onzas VII ochavas / *al margen derecho*: II quentos DCCCCLXXVIIIUCCCCCLXIX].

(calderón) Yten monta el peso de las otras piezas del oro y piedras y camafeo que suso están declarados siete marcos y çinco onças y quatro ochabas y media. Los quales conforme a los preçios que en el capítulo de cada uno están tasados y declarados montan çiento e çinquenta e tres mill e nueveçientos e sesenta e dos maravedís [*al margen izquierdo*: VII marcos V onzas IIII ochavas y media / *al margen derecho*: CLIIIUDCCCCLXII].

(calderón) Yten montan las hechuras de todas las dichas piezas de plata y oro y las dichas piedras y el preçio del camafeo que de suso en los capítulos de cada uno están declarados según la dicha tasaçión un quento y ochenta e un mill e quinientos e setenta y quatro maravedís [*al margen derecho*: I quento LXXXIUDLXXXIII].

Assí monta por todo el preçio de toda la dicha plata y oro y piedras y su hechura quatro quentos e dozientas y

catorze mill e çinco maravedís y medio [*al margen derecho*: IIII quentos CCXIIIUV y medio].

(calderón) Son XIUCCXXXVII ducados y CXXX.

/f. 34v/

(calderón) El qual dicho peso y tasaçión se fizo por los dichos maestros plateros siendo presente el contador Ondarçu y todo ello da al presente hasta que su Magestad mande lo que fuere su voluntad en poder de Joan de Calabaçanos en sus fundas y caxas meti

das en doze arcas de lo qual firmaron aquí sus nombres Ondarçu Fernando de Córdoba | Francisco de Santander | Carlis de Amberes | Fernán Gómez | Pero Miguel.

(calderón) Que está con la original.

NOTAS

- ¹ Este artículo ha sido posible gracias a una beca FPI de la Universidad Complutense de Madrid en el marco del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia n.º HUM2006-05233/HIST, titulado “Las relaciones de conflicto en sus prácticas representativas (la Corona de Castilla en su contexto europeo, siglos XIII-XV)”, dirigido por José Manuel Nieto Soria. Agradezco a Ana Isabel Carrasco Manchado la información relativa al inventario de reliquias de 1506.
- ² Sobre la Capilla Real de Aragón en época de Fernando II véase: Jaime VICENS VICES, “La Corte y la formación del príncipe Fernando”, *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*. Zaragoza, 1962, p. 517-540, p. 537-538. Sobre el patrimonio de la Capilla Real en el período precedente véase: Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “El Tesoro Sagrado de los reyes en la Corona de Aragón”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía. I. Estudios y catálogo*. León, 2001a, p. 269-296 e IDEM, “El tesoro: instrument de la sacralitat aulica”, *Els escenaris del Rei. Art i Monarquia a la Corona d’Aragó*. Barcelona, 2001b, p.107-155; Nuria DE DALMASES, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500*. Barcelona, 1992, vol. I, p. 34-36.
- ³ Salvador CARRERES ZACARÉS, *Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciudad e regne de Valencia (1308-1644)*. Valencia, 1935, p. 744-748; Carmen MORTE GARCÍA, “Fernando el Católico y las artes”, *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*. Zaragoza, 1993, p. 155-198, p. 181-193; VICENS VIVES, 1962, p. 656; Miguel SALVÁ y otros, *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1860, t. 36, p. 455-467. Próximamente será editada por Karl RUDOLF una copia de un inventario realizado en octubre de 1510 de los bienes de Fernando II. Real Academia de la Historia (RAH), Biblioteca, Colección Salazar y Castro (SC), M. 198, f. 91r-107v.; DALMASES, 1992, vol. II.
- ⁴ Un estudio introductorio sobre éste en: Karl RUDOLF, “El inventario de la cámara del Rey Católico”, *Ferdinandus Rex Hispaniarum. Príncipe del Renacimiento. Catálogo*. Zaragoza, 2006, p. 183-191.
- ⁵ Sobre Isabel I: Antonio DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Cuentas de Gonzalo de Baeza*. 2 vols. Madrid, 1955-1956. Idem, *Testamentaria de Isabel la Católica*. Barcelona, 1968; José FERRANDIS, *Datos documentales para la historia del arte español. Vol. III, Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Madrid, 1943, p. 25-169; Dolores M.ª del Mar MÁRMOL MARÍN, *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001; José Manuel CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, p. 241-250. Sobre Juana I: FERRANDIS, 1943, p. 171-375. Cfr. Miguel Ángel ZALAMA, *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana en Tordesillas*, Valladolid, 2003, p. 295-367. Sobre Felipe I: Bernhard ROOSENS, “Dos inventarios post-mortem de los bienes de Felipe el Hermoso (1506 y 1509)”, *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*. Madrid, 2006, p. 249-261. Sobre Fernando I: Ramón GONZÁLEZ NAVARRO, *Fernando I (1503-1564). Un Emperador español en el Sacro Romano Imperio*. Madrid, 1993, p. 360-393. Sobre Juana de Castilla: Tarsicio DE AZCONA, *Juana de Castilla, mal llamada la Beltraneja. Vida de la hija de Enrique IV de Castilla y su exilio en Portugal I (1462-1530)*. Madrid, 2007, p. 463-466.
- ⁶ Archivo General de Simancas (AGS), Patronato Real (PR), caja 29, doc. 52, f. 712r.
- ⁷ AGS, PR, caja 29, doc. 52, f. 712r-712v.
- ⁸ AGS, PR, caja 5, doc. 127, f. 695r-695v.
- ⁹ AGS, Casas y Sitios Reales (CSR), leg. 7, f. 730.
- ¹⁰ AGS, CSR, leg. 7, f. 732.
- ¹¹ Un traslado de este inventario, realizado el 12-I-1542 en: AGS, CSR, leg. 7, f. 732.

- ¹² AGS, CSR, leg. 7, f. 732.
- ¹³ El emperador Carlos V hizo uso del convento como lugar de retiro a la muerte de Isabel de Portugal (1536) y mantuvo una estrecha relación con él. Alonso de SANTA CRUZ, *Crónica del Emperador Carlos V*. Madrid, 1920, vol. IV, p. 25. Cfr. Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Historia de los templos de España: Toledo*. Toledo, 2005, p. 187.
- ¹⁴ ESPAÑOL BERTRÁN, 2001a, p. 281.
- ¹⁵ AGS, CSR, leg. 7, f. 731.
- ¹⁶ AGS, PR, caja 25, doc. 10, f. 26r.
- ¹⁷ AGS, PR, caja 25, doc. 10, f. 34v.
- ¹⁸ AGS, PR, caja 25, doc. 10, f. 35r.
- ¹⁹ AGS, CSR, leg. 46, f. 49. Igualmente en: AGS, Casa Real, Escribanía Mayor, leg. 5, f. 6 cit. en FERRANDIS, 1943, p. 170. Véase igualmente al respecto: Amalia PRIETO CANTERO, “¿Dónde están el collar de balajes y la corona rica de la Reina Católica”, *Estudios Genealógicos, Heráldicos y Nobiliarios*. Madrid, 1978, vol. II, p. 197-222, p. 221-222; Letizia ARBETETA MIRA, “La Corona Rica y otras joyas de Estado de la Reina Isabel I”, *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Valladolid, 2004, p. 169-186, p. 180.
- ²⁰ Este uso está documentado igualmente en la capilla de Isabel I (TORRE Y DEL CERRO, 1968, p. 56), así como en algunas catedrales hispánicas, como Segovia. M.^a Eugenia CONTRERAS JIMÉNEZ, “Noticias sobre la antigua catedral de Segovia. El hallazgo de san Frutos”, *Anuario de Estudios Medievales*, 19 (1989), p. 507-532, p. 512.
- ²¹ Notas en relación con su función y características generales de la orfebrería litúrgica véase: Manuel NIETO CUMPLIDO; Fernando MORENO CUADRADO, *Eucharística cordubensis*. Córdoba, 1993; RIVERA DE LAS HERAS, “El esplendor de la liturgia”, *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, p. 19-55; Isidro G. BANGO TORVISO, “El tesoro de la Iglesia”, *Maravillas...*, p. 155-188.
- ²² Cfr. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1996-1998, t. 2, vol. 3, p. 395.
- ²³ Véase al respecto: Joaquín YARZA LUACES, “San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 6-7 (1981), p. 5-36.
- ²⁴ Este ángel aparece citado en una *Relación de objetos de plata entregados a Manuel de Sesé, jefe de Cámara de Fernando II* (Valladolid, 12-XI-1488) (Archivo de la Corona de Aragón, Real Patrimonio, Mestre Racional 920, f. 195r-196r), donde se indica que es un “ángel de la misma hechura [de plata dorada, con dos alas] y con otras tantas piezas que pesa XIII marcos III onzas X argentos” cit. en MORTE, 1993, p. 185.
- ²⁵ Sobre esta iconografía véase: RÉAU, 1996-1998, t. 1, vol. 1, p. 72-73.
- ²⁶ Véase al respecto: RÉAU, 1996-1998, t. 2, vol. 4, p. 196-197.
- ²⁷ Este ángel aparece citado en una *Relación de objetos de plata...* donde se indica que es “un ángel de plata dorada con dos alas y brazos y un rótulo que pesó XII marcos VII onzas VIII argentos” cit. en MORTE, 1993, p. 185.
- ²⁸ RÉAU, 1996-1998, t. II, vol. 3, p. 556-558.
- ²⁹ Sobre la iconografía de éste véase: RÉAU, 1996-1998, t. 2, vol. 4, p. 144.
- ³⁰ El inventario de 1510 añade: “una ymagen de nuestra señora la pequeña con su hijo en los vrazos y una corona y una palomica en la mano del nyño”, RAH, SC, M 198, f. 91v.
- ³¹ Sobre el Santiago peregrino véase: RÉAU, 1996-1998, t. 2, vol. 5, p. 176-177.
- ³² Véase nota 63.
- ³³ Véase nota 61.
- ³⁴ Sobre ésta véase: Faustino MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica medieval española. I. La Casa Real de León y Castilla*. Madrid, 1982, p. 204; José Luis MINGOTE CALDERÓN, *Los orígenes del yugo como divisa de Fernando el Católico*. Zaragoza, 2005; Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, 1993, p. 675; Juan Gil, “Los emblemas de los Reyes Católicos”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, 1997, p. 387-398, p.387-388.
- ³⁵ Posiblemente éste haga pareja con el consignado en el n.º 3.
- ³⁶ No debemos olvidar la referencia a que están *descosydos*. De hecho, en el inventario de 1529, ya se indicaba que *están desechos*. AGS, CSR, leg. 7, f. 732.
- ³⁷ Seguramente acompañara al acetre consignado con el n.º 32.
- ³⁸ Seguramente éste acompañara al hisopo consignado en el n.º 5.
- ³⁹ Sobre el significado del águila véase: Faustino MENÉNDEZ PIDAL, *Historia Genealógica y Heráldica de los Emperadores, Reyes y Nobles de Europa. Original conservado en la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*. Volumen complementario de la edición facsimil. Madrid, 2004, p. 111-114, 197-199. Sobre el uso del águila de Sicilia en la Corte de Fernando, en relación con las acuñaciones monetarias o la *corona rica* de Isabel I, véase: Antonio BELTRÁN; Pío BELTRÁN, “Numismática de los Reyes Católicos”, *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Zaragoza, 1952, p. 5-25, p. 15; ARBETETA MIRA, 2004, p. 178-180; Priscilla E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*. Nueva York, 1972, p. 13.
- ⁴⁰ “Un pie de una cruz de maçonería con un escudo de armas reales de plata dorada”, AGS, CSR, leg. 7, f. 732.
- ⁴¹ Éste fue comprado en la almoneda de Isabel I. Una descripción de éste en: TORRE Y DEL CERRO, 1968, p. 76
- ⁴² Sobre éste véase: TORRE Y DEL CERRO, 1968, p. 76, 289.
- ⁴³ Sobre el uso por Fernando II de los palos solos de Aragón véase: MENÉNDEZ PIDAL, 1982, p. 203.
- ⁴⁴ Sobre las reliquias y su vinculación con la Capilla Real aragonesa véase: Daniel BENITO GOERLICH, “Las grandes empresas sagradas en la Corona de Aragón”, *La Corona de Aragón. El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna*. Valencia, 2006,

- p. 94-123, p. 104-105; ESPAÑOL BERTRÁN, 2001b, p. 16, 117-121. Sobre las reliquias de la monarquía aragonesa véase: “Catálogo de piezas”, *La Corona de Aragón. El poder...*, p. 166-170; ESPAÑOL BERTRÁN, 2001b, p. 117-118, 120; ESPAÑOL BERTRÁN, 2001a, p. 276-278; Joan J. GAVARA (ed.), *Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón. El tesoro de la catedral de Valencia*. Valencia, 1998. Para el caso francés véase: Claudine BILLOT, *Les Saintes-Chapelles royales et princières*. Paris, 1998, p. 20-30.
- ⁴⁵ RAH, SC, M 198, f. 92v.
- ⁴⁶ Así en la testamentaría se indica “todo esmaltado”, con “nuestro Señor, hecho de bulto” en la parte superior y con “dos ángeles de bulto, con sus trompetas en las manos” en la parte delantera, indicándose que “tiene en las espaldas el dicho retablo (...) un encajamiento con dos puertas”. TORRE Y CERRO, 1968, p. 289.
- ⁴⁷ En la testamentaría aparece referenciado indicando “que pesó todo el dicho retablo 43 marcos e 6 onças el qual dicho retablo tiene un asiento de madera”, TORRE Y CERRO, 1968, p. 289.
- ⁴⁸ TORRE Y CERRO, 1968, p. 290.
- ⁴⁹ Una extensa y detallada descripción en: TORRE Y CERRO, 1968, p. 289.
- ⁵⁰ Llamativo es, en cualquier caso, que hubiera quedado aislado un único relicario, especialmente teniendo en cuenta que las reliquias tradicionalmente habían quedado al margen de cualquier tipo de venta. Cfr. ESPAÑOL BERTRÁN, 2001a, p. 271.
- ⁵¹ Tejido de seda utilizado especialmente para forros. Sobre éste véase: María del Carmen MARTÍNEZ MELÉNDEZ, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Granada, 1989, p. 352-356.
- ⁵² No obstante, aparecen en el inventario de 1510 unas tablas de altar, una de ellas con el Crucificado y la otra con Santa María. Cfr. RAH, SC, M 198, f. 93r.
- ⁵³ Sobre el uso de la plata y el dorado en orfebrería, véase: M.^a Pilar BERTOS HERRERA, *La escultura de la plata y el oro*. Granada, 1991, p. 46-47, 57-58.
- ⁵⁴ Sobre éste véase: Antonio BONET CORREA, (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1978, p. 540.
- ⁵⁵ Sobre éstas véase: MÁRMOL MARÍN, 2001, p. 58-65; BERTOS HERRERA, 1991, p. 47-48. En el inventario de 1510 se cita una cruz de plata grande “llamada de las piedras con poco valor”, RAH, SC, M 198, f. 92r.
- ⁵⁶ No se deben olvidar las referencias en el inventario de 1510 sobre que “tiene muchos chapiteles y labores”, “chapiteles y otras labores” o que está “sinzelado con muchos torrejones y otras labores” (RAH, SC, M 198, f. 91r, 92r), algunas de los cuales están referidos a posibles objetos del inventario de 1542 (nos 4, 13, 28).
- ⁵⁷ Es decir, labrado. Así se dice, en relación con el inventario de 1529, que “aunque dize de masonería es llano”, AGS, PR, leg. 25-10, f. 31r. Igualmente se hace referencia en otra ocasión a “labrado de maçonería”, AGS, PR, 25-10, f. 27r.
- ⁵⁸ Éste puede ser definido como la “técnica de esculpir y modelar en altorrelieve y desde la parte exterior de la pieza diversos motivos decorativos. Esta técnica es la que precisa y acentúa el modelado por medio de golpes de martillo dados sobre el cincel”, BERTOS HERRERA, 1991, p. 55.
- ⁵⁹ Algunos ejemplos del uso de hilo de oro para reparaciones: TORRE Y DEL CERRO, 1968, p. 39, 74. De hecho, en relación con el portapaz de la Pasión (n.º 57), se indica en la Testamentaría de Isabel I que “uno de los dichos rremates [está] quebrado y atado”, *Ibidem*, p. 76. En relación con la posible de reutilización de escudos no olvidemos la mención en la Testamentaría de Isabel I a “tres escudicos de las armas rreales, que eran de un candelero de capilla, que son de plata blanca”, *Ibidem*, p. 56.
- ⁶⁰ El uso de la decoración heráldica está ampliamente documentada en la decoración de orfebrería, tanto en el ámbito real como nobiliario. Véanse las reproducciones y ejemplos al respecto en: CRUZ VALDOVINOS, 1992, p. XXXVIII-XXXIX; YARZA LUACES, 2001, p. 90-109; *Reyes y mecenas: Reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid, 1992, n.ºs 50, 58, 67, 68; CARRERES ZACARÉS, 1935, p. 744, 745, 748; DALMASES, 1992, vol. I, p. 34. Igualmente se documenta en otros objetos de uso diario de la corte de Fernando II e Isabel I. Cfr. RUDOLF, 2006, p. 188-190; FERRANDIS, 1943, p. 81, 85, 88-89, 90, 97, 98, 102, 110, 111, 118, 127, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 145, 148, 150, 153, 156, 164, 165, 167, 166; MÁRMOL MARÍN, 2001, p. 381-382; SALVÁ y otros, 1860, p. 457, 458, 459, 462, 463, 465; Jesús SÁENZ DE MIERA, “Instrumentos suntuarios para una nueva dignidad real: útiles y objetos preciosos pertenecientes a Isabel I de Castilla”, *Isabel la Católica. La magnificencia...* p. 155-168, p. 158-159. En relación con la heráldica real de este período véase: MENÉNDEZ PIDAL, 1982, p. 199-212; *Idem*, *El escudo de España*. Madrid, 2004, p. 150-161, 208-210, 219; DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, p. 667-671.
- ⁶¹ Así aparece referida por ejemplo en: Bartolomé DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*. Madrid, 1994, p. 832, 1013; AGS, CSR, leg. 1, f. 101-102. Se trataría de las armas de los Reyes Católicos partidas con las de sus maridos, Alfonso y Manuel de Portugal. Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, 1982, p. 207.
- ⁶² De plata, banda de sable resaltada de una cadena de oro puesta en orla. Cfr. Eduardo PARDO DE GUEVARA, *Manual de heráldica española*. Madrid, 1987, p. 40. En el inventario de 1510 aparecen referidos como “dos escudos con sendas vandas al pie dellos”. RAH, SC, M 198, f. 92r.
- ⁶³ En relación con en n.º 29, no habría que descartar que éstas fueran las armas de Portugal. En el inventario de 1510 aparecen dos atriles, uno con un escudo de *armas reales* (¿acaso el escudo que aparece en el inventario de 1542 referido como de la reina Isabel de Portugal?) y otro con las *armas de Portugal* (¿acaso el que en el inventario de 1542 aparece como un *escudo de armas*?). De ser así, ambos atriles (n.ºs 29 y 52) podrían ser parte de un regalo de los reyes de Portugal a Fernando II. Sobre la heráldica real en Portugal en época de Manuel I véase: Ana María ALVES, *Iconología do poder real no período manuelino*. Lisboa, 1985, p. 109-112.
- ⁶⁴ Véase al respecto nota 33.
- ⁶⁵ Faustino MENÉNDEZ PIDAL, *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*. Madrid, 1993, p. 68, 73, 83 y 86.

- ⁶⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 116-120.
- ⁶⁷ John FLEMING, J.; Hugo HONOUR, *Diccionario de las artes decorativas*. Madrid, 1987, p. 277.
- ⁶⁸ AGS, CSR, leg. 7, f. 732.
- ⁶⁹ Sobre éstas: M.^a del Cristo GONZÁLEZ MARRERO, *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila, 2005, p. 207
- ⁷⁰ CRUZ VALDOVINOS, 1992, p. 78.
- ⁷¹ *Ibidem*, p. 78.
- ⁷² AGS, PR, caja 25, doc. 10, f. 34r.
- ⁷³ AGS, PR, caja 25, doc. 10, f. 34r.
- ⁷⁴ AGS, CMC, 1.^a época, leg. 189, f. 4 cit. en ZALAMA, 2005, p. 339.
- ⁷⁵ YARZA LUACES, 2003, p. 88-89.
- ⁷⁶ RUDOLF, 2006, p. 191.
- ⁷⁷ Sobre éstas véase: TORRE Y DEL CERRO, 1968, p. 24-25, 34-37, 40-41, 55, 69, 70, 82, 95, 96, 263, 266-268 y 271.
- ⁷⁸ Por ejemplo, en la primera mitad del XV, el tesoro de plata (capilla, joyas, etc.) de Rui López Dávalos pesaba 900 marcos, es decir, sólo 150 marcos por debajo de la plata de la Capilla de Fernando II. Cfr. YARZA LUACES, 2003, p. 78.
- ⁷⁹ De hecho, a lo largo de la historia de la Corona de Aragón, las joyas serían sucesivamente empeñadas. Cfr. DALMASES, 1992, vol. I, p. 36-37; ESPAÑOL BERTRÁN, 2001, p. 271; ZALAMA, 2005, p. 338-339; VICENS VIVES, 1962, p. 204-205, 252-253; CARRERES ZACARÉS, 1935, p. 744.
- ⁸⁰ MORTE, 1993, p. 155-198, p. 156. Sobre éstos aspectos véase igualmente: Fernando CHECA, "Un arte sin paradigma", *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid, 2005, p. 15-26.
- ⁸¹ ESPAÑOL BERTRÁN, 2001b, p. 112.
- ⁸² Richard MARKS, R., "The Glazing of Henry VII's Chapel, Westminster Abbey", *The Reign of Henry VII. Proceedings of the 1993 Harlaxton Symposium*. Stamford, 1995, p. 157-174, p. 173.
- ⁸³ Sobre este uso véase: GONZÁLEZ MARRERO, 2005, p. 127, 157-159, 170-171.
- ⁸⁴ Sobre la cuestión y el debate entre el abad Suger y San Bernardo y Guillermo de Durando véase: RIVERA DE LAS HERAS, 1999, p. 28, 34, 51.
- ⁸⁵ Hernando DE TALAVERA, *Católica impugnación*. Barcelona, 1961, cap. 54, p. 189.
- ⁸⁶ Cfr. Miguel GUAL CAMARENA, "Servidores del infante don Fernando (1458-1462)", *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón*, Vol. VI. Zaragoza, 1956, p. 267-279; Núria COLL I JULIÀ, *Doña Juana Enríquez, lugarteniente real en Cataluña (1461-1468)*. Madrid, 1953, vol. II, p. 232-234.
- ⁸⁷ Una relación de éstos en: VICENS VIVES, 1962, p. 656; MORTE, 1993, p. 169, 181.
- ⁸⁸ MORTE, 1993, p. 181-182. Cfr. *Idem*, p. 169.
- ⁸⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, p. 154; RUDOLF, 2006, p. 191.
- ⁹⁰ CRUZ VALDOVINOS, 1992, p. XXVII y XLV, 241-250; *Idem*, 1999, p. 521; DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, p. 147, 149-154; Joaquín YARZA LUACES, *Isabel la Católica. Promotora artística*. León, 2005, p. 107. Miguel Ángel ZALAMA, "Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo", *El arte en la Corte...*, p. 331-353, p. 336.
- ⁹¹ Es el caso de Pere Joan Palau, Pedro de Urgel y Palacio, vecino de Barcelona. Sobre éstos véase: Rosana DE ANDRÉS DÍAZ, *El último decenio del reinado de Isabel I a través de la tesorería de Alonso de Morales, (1495-1504)*. Valladolid, 2004, n.ºs 1.497, 1.015, 6.117, 1.021, 1.022, 1.041, 6.120, 6.121 y 1.044, 1.058, 6.128, 6.130, y 6.139.
- ⁹² CRUZ VALDOVINOS, 1992, p. 247; YARZA LUACES, 2005, p. 107; DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, p. 147; ZALAMA, 2005, p. 336. Éste aparece referido en el inventario de 1529 como "Piçarro". AGS, CSR, leg. 7, f. 732.
- ⁹³ En la Testamentaría de Isabel I se cita la compra por Fernando II de un retablo de oro de 3 tablas, un libro de oro con siete hojas del Rosario y las divisas de las flechas, acaso la rosa de oro y una imagen de san Francisco en plata dorada. TORRE Y DEL CERRO, 1968, p. 38, 76, 107, 288-289. Cfr. MORTE, 1993, p. 164. La cantidad gastada en "ciertas joyas e tapicería que mandé comprar para mi Cámara que fueron de la ssereníssima Reyna" ascenderían a 2.834.296 mrs. AGS, CSR, leg. 6, f. 203-205.
- ⁹⁴ RAH, SC, M 198, f. 92r.
- ⁹⁵ Se cita en 1488 una Virgen con una disposición idéntica a la consignada en el n.º 7, aunque con un peso bastante inferior. *Relación de objetos...*, cit. en MORTE, 1993, p. 186. Se cita igualmente una "custodia dorada que pesa XIII marcos II onzas VIII adarmes" y "dos candeleros de capilla de cada dos piezas que pesan XXII marcos", cit. *Ibidem*. El inventario de 1510 recoge un gran número de piezas coincidentes con las presentes en el inventario de 1542 (los n.ºs 1, 2, 6, 7, 13, 24, 26, 27, 29, 34, 35, 37, 38, 40, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55; probablemente los n.ºs 3-33, 11-12, 14, 15, 17, 18, 25, 28, 30, 31, 46 y bien alguno de los siguientes: 4 ó 57; 22 ó 45; 20, 23 ó 39) la mayor parte referidas a las imágenes de culto y lo que podríamos denominar como una capilla básica. Es posible que, entre 1510-1516, pudiera haberse producido la adquisición de nuevas piezas, principalmente navetas, cálices o portapaces (probablemente alguno de los n.ºs siguientes: 8, 16, 19, 20, 21, 23, 28, 33, 39, 45, 57). Se documentan algunas piezas en el inventario de 1510 que no aparecen posteriormente, como por ejemplo "la rosa del papa que ynbíó" (f. 92r) o "un Santiago chiquito de oro" (f. 96r), entre otras, algunas de ellas procedentes de la testamentaría de Isabel I. RAH, SC, M 198, f. 91r-93r, 96r-v, 104v. Cfr. RUDOLF, 2006, p. 187. Remitimos igualmente a la futura edición de RUDOLF de dicho inventario. Por último, no debemos olvidar los relicarios de la Capilla; en el inventario de 1510 se citan algunos, como "un relicario chiquito de oro" o "un relicario con una cruz" (RAH, SC, M 198, f. 96v.). Además, aunque no integrados en la Capilla Real en sentido estricto pero

vinculados a ella, aparece un conjunto de relicarios pignorados, depositados en la catedral de Valencia desde época de Alfonso V, del cual conservamos un inventario de 5-IX-1506, cuando quedan en la Seo en prenda por un préstamo realizado por la ciudad a Fernando II. Este inventario relativo a "les reliquies, jocalies, or, argent e altres pedres precioses del dit Senyor Rei" en CARRERES ZACARÉS, 1935, p. 744-748. Cfr. Peregrin-Luis LLORENS, *Relicario de la catedral de Valencia*. Valencia, 1964, pp. 40-41, 52, 117. Véase nota 44.

⁹⁶ Joaquín YARZA LUACES, "Política artística de Fernando el Católico", *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*. Madrid, 2001, vol. III, p. 15-30, p. 20.

⁹⁷ MORTE, 1993, p. 163 y 190. El busto-relicario de San Sebastián del Tesoro de la catedral de Toledo, tradicionalmente considerado como donación de Fernando II, no parece relacionarse con él. Cfr. Margarita PÉREZ GRANDE, "Diego Vázquez y Pedro de Medina. Busto-relicario de san Sebastián" *Ysabel. La reina católica. Una mirada desde la catedral primada*.

⁹⁸ Una breve referencia sobre las donaciones conjuntas de ambos monarcas en el reino de Granada en: MORTE, 1993, p. 158; CRUZ VALDOVINOS, 1992, p. XXIII-XXVI. Una de éstas parece que es la Virgen de la Victoria de la catedral de Málaga. Cfr. Clara FERNÁNDEZ LADREDA AGUADÉ, "Virgen de la Victoria", *Maravillas...*, p. 107.

⁹⁹ AGS, CMC, 1.ª época, leg. 156, f. 122 cit. en ZALAMA, 2005, p. 341. Igualmente, en la Testamentaría de Isabel I se cita al menos una imagen de san Andrés con dos escudos de armas de Fernando II. TORRE Y DEL CERRO, 1968, p. 36.

Jaspes de Tortosa para el Palacio del Buen Retiro de Madrid

Yolanda Gil Saura
Universitat de València

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

En 1638 llegan al puerto de Alicante más de 300 piezas de jaspe procedente de Tortosa con destino al Palacio del Buen Retiro de Madrid, pero los jaspes quedaron abandonados en el puerto. En 1657, la ciudad de Alicante solicita algunas piezas para su iglesia mayor, el Consejo de Aragón decide destinar diferentes partes a la obra del Hospital de la Corona de Aragón, la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés y las iglesias de Orihuela y Alicante. El puerto de Alicante era lugar tradicional de desembarco de obras de arte y materiales de construcción, entre ellos se encuentra el jaspe de Tortosa utilizado con profusión en la arquitectura hispana a principios del siglo XVII. El envío a Alicante coincide con los intentos de transformar la fachada del palacio.

ABSTRACT

In 1638, more than 300 pieces of jaspers coming from Tortosa arrived to Alicante's port. Their destination was the Buen Retiro Palace of Madrid, but the jaspers remained on the port. In 1657, the city of Alicante requested some pieces for its major church, but the Aragon Council decided to send several parts to the Hospital of the Aragon Crown, San Isidro's chapel in San Andrés's church and the churches of Orihuela and Alicante. Alicante's port was a traditional place for the arrival of works of art and building materials, among them the jaspers of Tortosa frequently employed in the Hispanic architecture at the beginning of the 17th century. The sending of jaspers to Alicante could be linked to the attempts of transforming the front of the palace.

1. INTRODUCCIÓN

En el Archivo de la Corona de Aragón se conservan diversos legajos relativos a la llegada en 1638 al puerto de Alicante de más de 300 piezas de jaspe procedente de Tortosa destinadas al Palacio del Buen Retiro¹. Tal vez por motivos económicos los jaspes no fueron enviados a la corte en ese momento, nueve años permanecieron en el puerto alicantino a la intemperie y solamente en 1647 se decidió colocarlos a cubierto. Los presupuestos para trasladarlos se sucedieron y uno tras otro fueron rechazados.

Probablemente desechada de forma rápida la idea de su utilización en el palacio del Buen Retiro no fue fácil encontrar un destino que justificase los gastos del transporte de las piezas, y solamente en 1652 una parte fue en-

viada al monasterio del Escorial. No fue hasta 1658, veinte años después de su llegada al puerto de Alicante, cuando el Consejo de Castilla decidió como tenía que efectuarse su reparto, aunque sospechamos que ni siquiera llegó finalmente a realizarse en su totalidad.

El puerto de Alicante venía siendo tradicionalmente lugar de desembarco de obras de arte y materiales de construcción sobre todo procedentes de Italia, entre los que destacaban los mármoles genoveses tan utilizados en la arquitectura española². Allí se formó una importante colonia de mercaderes italianos que actuaban como mediadores en ese tráfico de obras de arte e incluso en la segunda mitad del siglo XVI el escultor genovés Juan de Lugano instaló su taller en la ciudad³. En ese continuo tráfico de objetos y materiales no era la primera vez que un

pedido quedaba aparcado en el puerto cambiando posteriormente su destino inicial. Es bien conocido el caso de las columnas de mármol procedentes de Génova propiedad de la duquesa de Pastrana que fueron adquiridas en 1599 por el Patriarca Ribera con destino al claustro del colegio valenciano del Corpus Christi.

Unos pocos ejemplos bastan para poner en evidencia la magnitud de los envíos llegados a través del puerto alicantino. Desde Génova, a través de Alicante, llegarían en 1687 los relieves trabajados por Daniel Solavo con destino al presbiterio de la catedral de Valencia; distintos envíos con destino a la catedral de Toledo llegarían en 1677 y 1725; y en 1726 arribarían 39 cajones con 77 columnas de mármol y jaspe con destino al Palacio de La Granja. En ocasiones se trataba de verdaderas colecciones de obras de arte que sin duda debieron dejar una importante huella entre aquellos que pudieron contemplarlas al desembarcar. Ese fue el caso de los 36 cajones con las estatuas y pinturas adquiridas por Velázquez en Italia para Felipe IV llegados en 1651 y de la llegada entre 1725 y 1726 de la colección de antigüedades de la reina Cristina de Suecia⁴.

Pero el puerto de Alicante no se dedicaba únicamente al comercio exterior, el comercio interior ocupaba un lugar importante y entre las mercancías se encontraban los jaspes procedentes de Tortosa. El jaspe de Tortosa, utilizado de manera abundante en la construcción de época romana había venido recobrando su importancia como material de revestimiento en la arquitectura de mediados del siglo XVI y a principios del siglo XVII asumió un papel importantísimo en la definición de la nueva arquitectura que se estaba gestando en la corte. Con pocos años de diferencia los jaspes de Tortosa, en combinación con otras piedras duras, fueron utilizados en la capilla del Sagrario de la catedral de Toledo (1607), la *cappella* de San Gennaro del Duomo de Nápoles (1611) y sobre todo el Panteón del Escorial (1618). Maestros de obras instalados en Tortosa como los Bruel o Martín de Avaria se encargaban de suministrar y en ocasiones transportar estas mercancías entrando en contacto con los maestros de las obras reales. La importancia en la elección de las piezas llevó a que en diferentes ocasiones los arquitectos encargados de las obras tuvieran que desplazarse hasta la ciudad para elegir las personalmente, Cristoforo di Monterosso se desplazó desde Nápoles a Tortosa en 1611 para concertar el pedido de los jaspes que iba a utilizar en la *cappella* de San Gennaro de la catedral napolitana; entre 1674 y 1682, al tiempo que se realizaban las obras del presbiterio de la catedral de Valencia, Juan Pérez Castiel estuvo al menos tres veces en Tortosa, en una de ellas durante ocho meses, y aún bien avanzado el siglo XVIII Ventura Rodríguez se trasladó a Tortosa en 1754 para elegir los jaspes que tenían que utilizarse en los fustes de las columnas para la capilla de la Basílica del Pilar.

2. LOS JASPES DE TORTOSA EN EL PALACIO DEL BUEN RETIRO: MESAS Y FUENTES

Es bien conocida la historia de la construcción del Palacio del Buen Retiro promovida por el Conde Duque de Olivares para proporcionar un lugar de recreo rodeado de jardines a Felipe IV⁵. Levantado sustancialmente entre 1632 y 1640 por Alonso Carbonel⁶, se considera que las tres figuras clave en la realización del palacio fueron el propio Conde Duque de Olivares, el superintendente de las obras reales, Giovanni Battista Crescenzi⁷, y el prototario del Consejo de Aragón, Jerónimo de Villanueva⁸.

La construcción del Palacio estuvo rodeada de críticas desde el mismo momento de su gestación, atribuido a la voluntad personal del Conde Duque de Olivares con el propósito de alejar al rey de la toma de decisiones, su construcción fue vista como un dispendio inútil en un momento de escasez. No menos criticada fue la improvisación de su crecimiento y planificación y la evidencia de su modesto aspecto exterior, considerado por muchos de los visitantes extranjeros más propio de un monasterio que de un palacio. Todo ello podía justificarse recordando que se trataba más que de una residencia de un conjunto de jardines y un lugar en el que asistir a espectáculos y representaciones teatrales.

Desde el principio se quiso oponer esa aparente pobreza e incluso endeble aspecto exterior a un lujosísimo interior para lo cual se buscaron pinturas, muebles, tapices o alfombras, comprando, requisando o instando a los principales nobles de la Corte a “compartir” sus tesoros con el rey.

Los primeros datos referidos al transporte de jaspes procedentes de Tortosa con destino al Buen Retiro se refieren precisamente a este trabajo de decoración del interior del palacio. La utilización del jaspe está documentada desde 1633, en ese año los marmolistas Diego y Pedro de Tapia y el carpintero Agustín del Castillo estaban trabajando en “bufetes y otras cosas de jaspe” para diferentes estancias del palacio⁹. Es al conde de Castrillo, presidente del Consejo de Indias, al que se atribuye la adquisición de grandes cantidades de estos “bufetes de jaspe”, consolas con tableros de dicha piedra y patas de madera dorada¹⁰.

Un carácter especial debió tener el encargo realizado por Jerónimo de Villanueva el 14 de enero de 1634 a los procuradores de la ciudad de Tortosa. En ese día les hizo saber la voluntad del rey de poseer 16 mesas de jaspe para su casa del Buen Retiro y el día 29 del mismo mes el Consejo General de Tortosa hizo un llamamiento público a los canteros de la ciudad que estuviesen interesados en el encargo. Se hacía constar que las mesas debían tener 10 palmos y medio de longitud, seis y un cuarto de anchura y un cuarto más o menos de grosor, había que entregarlas a los cuatro meses de haber firmado el contrato en la Casa de la

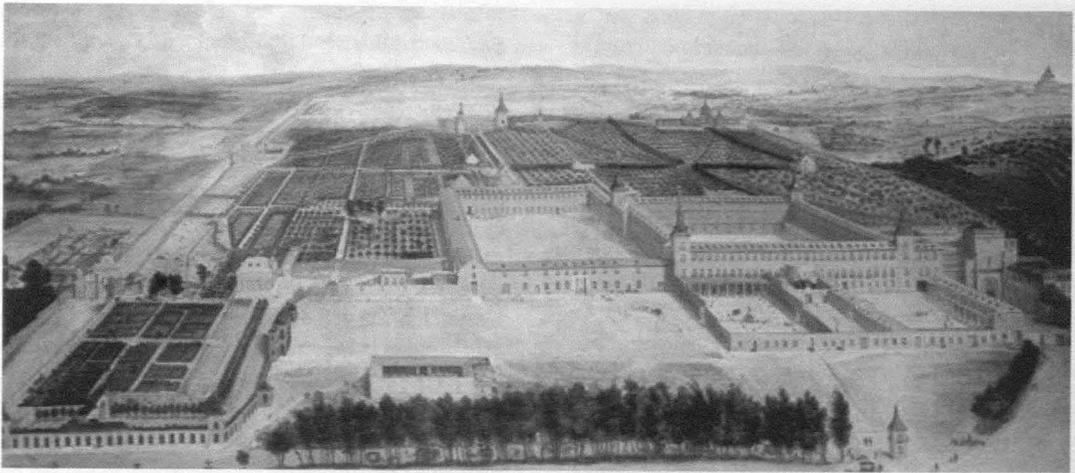


Fig. 1. *Jusepe Leonardo. Vista del palacio del Buen Retiro. Madrid, Museo del Prado.*

Ciudad y el pago se realizaría en tres plazos. Las mesas estaban listas el cuatro de noviembre de 1634, en ese momento la Ciudad subastó su transporte, especificándose en ese momento que se tenía que efectuar por el Ebro y en barca desde Tortosa hasta Caspe o Zaragoza, desde donde continuarían viaje en carro hasta Madrid. La duración estimada para este transporte era de 50 días y el encargado de realizarlo sería Martín de Avaria¹¹.

Este encargo —documentado por J.H. Muñoz y S. J. Rovira— se corresponde sin duda con las mesas destinadas al Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, las mismas a las que Diego de Viana estaba realizando unos “bordeles” en marzo de 1635¹². Al menos diez de las mesas se colocaron en el Salón, entre cada uno de los diez ventanales y a cada lado de las dos puertas, allí las vio el comerciante inglés Robert Margrave que visitó el palacio hacia 1654-1655 y que también hace alusión a numerosas chimeneas de jaspe repartidas por el palacio¹³.

En los meses siguientes las peticiones desde el Palacio del Buen Retiro a la ciudad de Tortosa se sucederían; en septiembre de 1635 la ciudad recibió el encargo de hacer cinco fuentes y catorce tazas de jaspe destinadas a un jardín real, haciendo referencia a “les dos planets que se han embiat de Madrid, ab carta de Don Hieroni de Villanueva”. Al parecer el encargado en este caso de tallar las fuentes según las trazas enviadas por Villanueva fue Baltasar Bruel¹⁴, y más tarde fueron transportadas a la Corte por Gabriel Tarrós¹⁵.

No sabemos a qué fuentes se refiere esta noticia pero el hecho de que la orden provenga de Jerónimo de Villanueva que envía las trazas indica que probablemente estaban destinadas al palacio del Buen Retiro. A partir de 1634 el edificio estaba construido en lo sustancial y los esfuerzos se dedicaron a la ampliación de los jardines donde debieron ser importantes las ideas de Giovanni

Battista Crescenzi y de Cosme Lotti. Este último trabajaba en la Corte desde 1626 como “fontanero” —técnico en la construcción de fuentes y juegos de agua para jardines— como antes lo había hecho para el Gran Duque de Toscana¹⁶. Sabemos que en uno de los jardines había dieciséis fuentes de mármol traídas desde Italia¹⁷, pero la mayoría debieron realizarse en España. Conocemos un proyecto de fuente firmado por Diego de Viana —el mismo que en 1635 realizaba los “bordeles” para las mesas de jaspe llegadas de Tortosa— que bien se puede corresponder con este encargo¹⁸, en 1634 Bartolomé Zumbigo cobraba por la realización de dos de estas fuentes y en 1638 recibía pagos por otra Pedro de Tapia¹⁹. Dos de ellas, la denominada “fuente central del jardín privado” y la “fuente del Tritón en el jardín de la reina” fueron dibujadas por Edgard Montagu, Conde de Sandwich, entre 1666 y 1667²⁰.

3. EL PROBLEMA DE LA FACHADA DEL BUEN RETIRO

Los envíos de jaspe para las obras reales venían realizándose desde hacía años al monasterio del Escorial donde se estaba construyendo el Panteón para albergar los restos de la familia real. Sin embargo, desde 1633 la construcción del palacio del Buen Retiro se convierte en prioritaria y se realizan sucesivos desvíos de materiales desde el monasterio al palacio. En noviembre de 1633 conocemos el primer pago para el transporte de piezas de uno a otro edificio pero el pedido más voluminoso debió realizarse en noviembre de 1634, en ese año Jerónimo de Villanueva presentó a Crescenzi una memoria solicitando el traslado de 84 jaspes de Tortosa desde El Escorial al palacio madrileño. Crescenzi autorizó el traslado pero éste se limitó a 16 bloques, ya que al parecer fue el propio rey el

que expresó su deseo de que las obras del Panteón se terminasen lo antes posible y las piedras no se moviesen de allí²¹.

María Teresa Chaves Montoya relacionó los intentos de trasladar mármoles y jaspes desde El Escorial con el interés del Conde Duque de Olivares y Felipe IV por transformar la fachada principal del palacio del Buen Retiro. Una carta de Bernardo Monnani, secretario de la embajada del Gran Duque de Toscana de 13 de mayo de 1634 hace referencia a los intentos del rey y Olivares de mejorar el aspecto de la fachada. Es otra carta del mismo Monnani la que nos informa el 16 de mayo de 1637 de que el Conde Duque de Olivares se había propuesto revestir la fachada del palacio con mármol italiano y había pedido a un arquitecto veneciano un proyecto que al parecer se tasó en 400.000 ducados y que probablemente fue rechazado por su excesivo coste²².

Es en este contexto en el que se produce el envío de los jaspes desde Tortosa a través del puerto de Alicante. En principio podríamos pensar que se trata de un envío similar al de las mesas o fuentes encargadas poco antes. Parece que una vez más la iniciativa había partido de Jerónimo de Villanueva, los jaspes habían sido enviados por el franciscano Fray Joseph de Lansa y había sido el virrey, lugarteniente y capitán general en el Reino de Valencia, Fernando de Borja, el que había ordenado su desembarco en Alicante y había pedido a Alfonso Martínez de Vera, receptor de la Baylia General de Orihuela que pagase los 10323 reales que importaba su transporte²³.

Pero este envío presenta importantes diferencias con respecto a los otros que conocemos, la más importante es su volumen, más de 300 piezas de jaspe, y la otra, probablemente condicionada por la primera, es la ruta empleada, marítima hasta Alicante y terrestre hasta la Corte en lugar de fluvial y después terrestre. Esta parece ser la ruta elegida cuando los envíos son más voluminosos. Desde 1618 se enviaban periódicamente a través de Alicante los jaspes que iban a revestir el Panteón del Escorial²⁴ y en 1622 se enviaron por la misma ruta diferentes cantidades de jaspe para los pedestales de los retablos y para otras partes de la iglesia de la Encarnación de Madrid²⁵. La descripción de las piezas evidencia que no se trata de mesas y fuentes como los encargos anteriores sino de piezas para trabajos de índole arquitectónica, tal vez en la fachada del palacio, en el Casón que se estaba construyendo en ese momento o en el revestimiento de alguna pieza interior que desconocemos.

Cuando se inventarían las piezas en 1646 las más largas miden 17 palmos valencianos lo que vendría a equivaler a unos 3,85 m. En todos los casos se trata de bloques alargados oscilan entre 17 y 3 palmos y que nunca tienen más de dos palmos de ancho. En algunas ocasiones se los denomina “columnas” dando a entender que se trata de grandes piezas rústicas sin desbastar que habrán de trans-

formarse precisamente en columnas o revestimientos de pilares o pilastras. Solamente una pieza considerada “cosa singular” o “tablero”, “que parecía como un bufete mediano”, tenía seis palmos de largo y cuatro ancho y fue robado del muelle en 1641²⁶. A estas hay que añadir 41 “piezas con vuelta para arcos mayores” y 27 “piezas con vuelta para arcos menores”²⁷. Además según la declaración del ingeniero Francisco Serrano parece que en Tortosa quedaban más piezas por embarcar en un siguiente envío²⁸. Según algunas declaraciones el baile Vicente Vilaragut tenía orden de enviar estas piezas a la villa de Madrid y pidió al ingeniero Francisco Serrano que estimase cuanto costaría su transporte, un transporte que no llegó a llevarse a cabo²⁹.

Ninguno de los espacios que conocemos del palacio parecen corresponderse con estas arquerías, los arcos solamente aparecían en la denominada Galería de Toledo, donde se encontraba el cuarto del Príncipe, al parecer ya terminada en 1633 y que tal vez se pretendía revestir. Es sugerente la hipótesis de que los jaspes podrían haberse utilizado para el proyecto de fachada del palacio que afirmaba haber visto Llaguno –hoy desaparecido– y que Brown y Elliott apuntaron que podía ser el realizado por el anónimo arquitecto veneciano. Según la descripción de Llaguno “*La fachada hacia el Prado de cuatrocientos ochenta pies debía ser grandiosa. En el medio tres puertas con ocho columnas, y desde ellas hasta las torres de las esquinas pórticos abiertos a lo exterior con bóvedas sobre pilares. Enfrente de la puerta del medio la escalera; y por las puertas laterales el paso de los coches a la plaza, pudiéndose subir a ellos desde los derrames laterales de la misma escalera. A un ángulo y otro de esta fachada con alguna separación de las torres, dos alas hacia el Prado de doscientos treinta pies cada una para los oficios, con pórticos delante y torrecillas a los extremos*”³⁰.

De ser el proyecto que vio Llaguno realmente de estas fechas tal vez las piezas enviadas por Alicante podrían corresponderse con estas columnas y pórticos. Tal vez desestimada la idea de utilizar mármol italiano para el revestimiento de la fachada del palacio se pensase que la remodelación podría resultar más fácil con el jaspe de Tortosa que se había utilizado en el panteón del Escorial y del cual ya se estaban realizando habitualmente envíos al palacio del Buen Retiro. Pero probablemente incluso utilizando jaspe de Tortosa su coste era demasiado alto, se puso en evidencia la complejidad de su transporte desde Alicante y probablemente existían discrepancias de opinión en cuanto a su utilización y todo ello contribuyó a que las piedras quedasen olvidadas.

La desnudez en la que finalmente quedaron las fachadas del palacio es bien visible en el lienzo atribuido a Jusepe Leonardo que se conserva en el Museo Municipal de Madrid y que representa en vista caballera el Buen Retiro entre 1636 y 1637. Cosimo III de Medici que visitó al pa-

lacio algunos años después señala a través de su cronista Magalotti que “La entrada del Buen Retiro no tiene nada de grande ni de magnífico. La fachada carece de adornos; la construcción es de ladrillos, toscamente hecha y su vista sólo puede disfrutarse de cerca por impedirlo los edificios que lo circundan”³¹.

4. EL ENVÍO DE JASPE PARA EL PANTEÓN DEL ESCORIAL

Debió ser probablemente lo costoso del proyecto de revestir de mármoles la fachada, lo complicado de su traslado y la escasez económica lo que determinó que los jaspes quedasen en el puerto de Alicante sin ser enviados a la Corte. Su situación debía ser casi de abandono y en 1641 se denuncia que un tablero grande había sido robado por la armada real. Nueve años permanecieron de esta manera en el puerto hasta que en 1647 don Juan de la Torre, asesor de la bailía general de Alicante reconoció por medio de dos arquitectos y geómetras los jaspes³² e informó del coste de su traslado a Madrid. Se señala que entonces –probablemente debido a las roturas– eran 314 los fragmentos y aunque el traslado a la Corte tampoco se hizo efectivo, fueron trasladados y puestos a cubierto en unas dependencias de la ciudad. Al parecer las piezas de más de 13 palmos se entraron dentro de la ciudad a la plaza del peso del Carbón y se cubrieron de tierra y las demás se llevaron a la “casa del rey” en el arrabal de las Barcas³³.

Dos años después, en 1649, don Juan de la Torre volvía a presentar un presupuesto del transporte de los jaspes a Madrid, eran 11250 arrobas y costaba 5000 ducados llevarlas a la Corte³⁴. En 1651, el mismo Juan de la Torre volvía a insistir y el coste del transporte ahora eran ya 8000 ducados “por carestía de camino”, “tambien es fuerza hacer carros aposta para las piedras mas largas ... porque son estas piedras mui vidriosas y estan pasadas del sol y del agua de tantos años como estuvieron en el muelle”³⁵.

Parece ser que por entonces, trece años después de su llegada a Alicante algunos de estos jaspes fueron requeridos desde la Corte. En ese momento las obras en el palacio del Buen Retiro se habían detenido pero no así las del Panteón del Escorial. Así se entiende que el 30 de octubre de 1652 Fernando Ruiz de Contreras pidiese que se enviasen 40 pies cúbicos de jaspe al convento Real de San Lorenzo del Escorial. El encargado de remitir los jaspes fue Gerardo Ferrer que realizó el concierto el 8 de enero de 1653³⁶.

Las obras del panteón del Escorial –para el que se estaban enviando jaspes desde Tortosa al menos desde 1618– se habían reanudado hacia 1638. En 1648 los esfuerzos se centraban en el ornato de la rotonda y la esca-



Fig. 2. Juan Gómez de Mora. Panteón Real de San Lorenzo del Escorial.

lera, en ese año Carbonel da las trazas de la portada de jaspes de la escalera y el 12 de mayo de 1649 Bartolomé Zumbigo se hace cargo de toda la obra de jaspe. Una carta de 22 de agosto de 1651 hace referencia a que se estaba aguardando el jaspe de Tortosa y el 6 de abril de 1652 se dice que “jaspe de Tortosa hay aquí ya todo lo que es necesario para la obra”. A pesar de todo sabemos que se pidió jaspe a Alicante y éste fue enviado.

El envío pone en evidencia que el jaspe u otros materiales que la corona adquiría para la construcción de uno de sus edificios podían ser utilizados después en otro cuando las prioridades lo aconsejaban. Esto fue frecuente entre dos construcciones con ambiciones bien distintas como el Palacio del Buen Retiro y el Panteón del Escorial pero que durante mucho tiempo habían compartido la superintendencia de Crescenzi y la dirección de las obras de Carbonel. El Panteón era una estancia revestida íntegramente de piedras duras, donde el jaspe tortosino es el protagonista. Cuando se acomete de manera apresurada la construcción del Palacio del Buen Retiro, en 1633, algunas piezas de jaspe preparadas en principio para el Pante-

ón se envían al palacio y es el propio rey el que pide que estos materiales no se desvíen de su destino original. Ya en 1649, concluida hace tiempo la construcción del palacio madrileño, dos columnas de jaspe verde de Génova se toman del Palacio del Buen Retiro y se envían a El Escorial y en 1652 son algunos de los jaspes abandonados hace tiempo en Alicante los que se envían para facilitar la conclusión del Panteón³⁷.

5. EL REPARTO DE LOS JASPES

En 1657, veinte años después de su llegada al puerto de Alicante, a pesar de que una parte de los jaspes se habían enviado a El Escorial la mayoría de ellos debían seguir semiabandonados y por ello no es extraño que la ciudad de Alicante solicitase su utilización. En ese año la ciudad se dirigió al monarca para pedir unas cien piedras de jaspe “para el adorno de su iglesia mayor en las gradas, pie del altar mayor y coro”³⁸.

La petición debió poner al Consejo de Aragón ante la necesidad de decidir sobre el destino de esas piezas abandonadas durante veinte años. Este, el 16 de junio de 1657, pensando en lo deteriorado de las piedras y lo costoso de su traslado a la Corte, recomendó al rey que se hiciesen cuatro partes, “aplicando la una al Hospital de la corona de Aragon fundado en esta Corte, cuia obra aun no se ha empeçado por falta de medios; la otra a la fabrica de la iglesia nueva de San Isidro por quenta de los dos mil ducados que con aprobación de V. Magd le estan librados por este consejo en expedientes, otra a la leva de cavallos que se esta deviendo por no haver expedientes de que sacar dinero para su satisfacción, la ultima repartida por mitad entre las iglesias de Orihuela y Alicante que ambas estan edificando”³⁹.

5.1. EL HOSPITAL DE LA CORONA DE ARAGÓN EN MADRID

El Hospital de la Corona de Aragón u Hospital de Montserrat en Madrid había sido fundado en 1616 por Don Gaspar de Pons, que lo donó al rey con el objeto de que se convirtiese en el Hospital para los naturales de la antigua Corona de Aragón. Su emplazamiento original se encontraba en el barrio de Lavapiés pero en 1650 se había decidido que este lugar no era el adecuado “asi porque los ayres no llegavan puros, como porque estando tan apartado del Comercio y Concurso de la Corte, todos llegavan a él cansados, y el Consejo acudía con dificultad a las Funciones publicas”. El nuevo emplazamiento estaba en la calle de Atocha. El 10 de junio de 1657 el ordinario había dado permiso para el traslado y la construcción de la nueva iglesia y hospital, y sólo seis días después el Consejo de Aragón iba a decretar que una parte de los jaspes

de Alicante se aplicaran a este edificio. La primera piedra de la obra “que havia de corresponder a la Grandeza del Soberano Dueño, que la mandava fabricar; y a la Magnificencia de cinco Reinos, que gobierna el Consejo Supremo de Aragon” no se iba a poner hasta el 21 de marzo de 1658. Las obras iban a estar dirigidas por Juan de Torija, en 1659 se decidió que dado lo costoso de la obra se edificasen primero las dos capillas del lado de la epístola y que en una se instalase a la Virgen de Monserrat. La iglesia se bendijo finalmente el 1 de mayo de 1678 siendo en palabras de Hipólito Samper “una de las mas hermosas, capaces, aseadas y limpias que tiene la Corte”⁴⁰.

Aunque las obras fueron iniciadas por Juan de Torija, a su muerte en 1666 fueron continuadas por Juan Sánchez, interviniendo posteriormente Sebastián Herrera Barnuevo y el Hermano Bautista⁴¹. El altar mayor iba a estar presidido por la imagen de la Virgen de Monserrat y en cada lado existían dos capillas destacadas dedicadas a la Virgen del Pilar de Zaragoza y la de los Desamparados de Valencia. Al parecer el hospital nunca fue muy utilizado y la iglesia se limitó a ser lugar de devoción para los naturales de los reinos de la Antigua Corona de Aragón. Desaparecido el edificio resulta difícil saber si los jaspes retenidos en Alicante se utilizaron finalmente en la construcción.

5.2. LAS IGLESIAS DE ORIHUELA Y ALICANTE

Las iglesias de Orihuela y Alicante a las que se refería la donación eran la iglesia del Salvador de Orihuela –colegiata transformada en catedral a principios del siglo XVI– y la colegiata de San Nicolás de Alicante trazada por Agustín Bernardino en torno a 1610.

En su petición, la ciudad de Alicante justificaba la construcción de su iglesia para exaltar el culto divino “a vista de muchas naciones infieles que concurren aquel puerto”, afirmaban haber gastado por entonces ya más de 100.000 ducados “y para poderla perficionar en algunas piezas principales, como gradas, pie de altar mayor, y choro, tiene necesidad precisa de algunas piedras para su adorno y lucimiento como de jaspes y otras desta calidad”⁴². Tras el reparto decretado por el Consejo de Aragón debieron inventariarse de nuevo las piezas –ya 341 piedras– de las que “se han de dar 42 a la iglesia colegial de Alicante” “y las 319 piedras se an de beneficiar para el consejo para algunas cosas de piedad a que su magestad lo tiene aplicado”⁴³.

Sin embargo aún en 1669, doce años después de que se hubiese decretado este reparto –32 años después de que los jaspes llegasen al puerto de Alicante– la ciudad volvía a recordar al rey su promesa y afirmando que “la fabrica esta ya en estado de haverse de poner las piedras en sus partes y lugares donde han de estar y lucir”, pedía le fuese entregada su parte de las piedras. La respuesta de la Corte

afirmaba que los jaspes se iban a entregar y hablaba de la posibilidad de que la ciudad comprase el resto de los jaspes que necesitaba⁴⁴.

Parece evidente que el reparto decretado no se había llevado a cabo, al menos en su totalidad, y que muchos jaspes seguían en el muelle casi vendiéndose al mejor postor. Antes de 1688 la ciudad de Alicante iba a encargarse la construcción en Génova de un baldaquino para el presbiterio de la iglesia. La mayoría de los materiales utilizados eran genoveses pero la ciudad envió “tres columnas de jaspe de la obra de la colegial”. El baldaquino fabricado en Génova llegó a Alicante en 1688 y aún hoy ostenta sus columnas salomónicas de jaspe. El hecho de que fuese encargado en Alicante y realizado en Génova por artífices genoveses con materiales procedentes de ambos lados del Mediterráneo el complejo tráfico entrecruzado de trazas, materiales y piezas terminadas que debió darse en la época.

En el caso de Orihuela, nada nos dice la documentación que conocemos sobre si realmente llegaron allí las piezas del reparto. En la catedral los jaspes –sobre todo colorado de Aspe y negro de Cox– se utilizan bien entrado el siglo XVIII. Cuando se trata del enlosado de la capilla mayor en torno a 1737 se dice que “se tenía noticia de que en Alicante había 29 mármoles que se vendían a 3? reales de plata cada uno y que con ellos y los ángulos de piedra jaspe que se saca en las cercanías de la ciudad se podría reparar”. Parece ser que el mármol blanco tenía que combinarse con el jaspe rojo de Aspe⁴⁵. Nada podemos afirmar sobre si los jaspes de Tortosa fueron utilizados en Orihuela pero sí parece evidente que en el puerto de Alicante era habitual que quedasen retenidas diferentes piezas de mármoles de procedencia italiana o española y que desde allí fuesen vendidas.

5.3. LA CAPILLA DE SAN ISIDRO DE MADRID

La capilla de San Isidro⁴⁶ –patrón de Madrid– había empezado a gestarse, formando parte de la parroquia de San Andrés, en 1629, siete años después de la canonización del santo. En ese año se habían encargado las trazas a Juan Gómez de Mora que ya incluía los mármoles como parte de su revestimiento, el basamento debía ser de mármol serpentino de los montes de Toledo, las pilastras de piedra berroqueña y mármol de San Pablo y el solado de piedras y losas de mármol de Portugal blancas y negras⁴⁷.

Sin embargo las trazas de Gómez de Mora no llegaron a realizarse y en 1642 se encargó un nuevo proyecto a Pedro de la Torre, en las nuevas condiciones establecidas por éste los mármoles y jaspes asumían una importancia protagonista, especificándose incluso que “sera muy conveniente que a la persona a quien se cometa el traer las piedras de jaspes y marmoles y las demas que seran neze-

sarias para fabrica tan insigne sea perito y las reconozca mui bien porque no se agan gastos sin provecho”⁴⁸. En la advertencia se pone de manifiesto lo complicado de la elección de las piezas y corte en la cantera y su transporte. Se detalla que el basamento tenía que ser de mármol de San Pablo, el friso de piedra blanca y la cornisa de mármol, “de manera que todos los términos sean negros y los intervalos blancos”. Las bóvedas habían de ser de piedra de Torrubia y los arcos, formas y guarniciones de piedra de San Pablo. Las gradas del presbiterio y el solado debían ser de jaspes y mármoles, éste último en forma de ajedrez, y los usillos y caracoles de piedra berroqueña⁴⁹.

Las obras debieron comenzarse bajo la dirección de Pedro de la Torre en 1643 pero pronto se detuvieron al parecer sin pasar de los cimientos y no se retomarían hasta 1657 con la intervención de José de Villarreal, sustituido más tarde por Juan de Lobera y Sebastián de Herrera Bar-nuevo. La iniciativa debía estar en manos de José de Villarreal que el 2 de mayo de 1657 firmaba sus condiciones para la obra de la capilla⁵⁰, y sólo doce días después, el 14 de mayo, remitía a Alicante una memoria con los jaspes que necesitaba para la obra⁵¹.

Villarreal redacta una extensa memoria solicitando los jaspes para los “embutidos” de la capilla en la que pide hasta 320 piezas especificando sus diferentes tamaños además de “hasta cien pies cúbicos de piedra de diferentes largos y anchos como el grueso sea de un pie quando menos”. La memoria hace referencia a las pilastras y a diferentes nichos. Por tratarse de embutidos no importa el grosor de las piezas, pero sí –y mucho– sus medidas de ancho y largo. El maestro es consciente de la dificultad de su transporte que se hará con carretas de dos o tres parejas de bueyes.

El pedido más importante eran las 150 piezas de 8 pies de largo que debían utilizarse en las pilastras que al parecer medían 16 pies, si aceptamos la medida de un pie castellano como 28 centímetros nos encontramos con pilastras de 432 cm.

Evidentemente los jaspes de Tortosa debían acompañarse de otros materiales en el revestimiento de la capilla. Casi al mismo tiempo que se concertaba el envío de los jaspes de Tortosa desde Alicante, se concertaba el envío de un buen número de piezas de jaspe de Cehegín (Murcia). Es precisamente la documentación conservada en Cehegín la que nos informa de que el 26 de octubre de 1658 José de Villarreal remite una carta en la que afirma que “abiendose reformado en la obra de la capilla de Sr. Sn Isidro algunas cossas que se pueden escusar en quanto a el gasto se a acordado que en el cuerpo de la capilla no se eche mármol ni jaspes mas que en los pedestales”, por ello no era necesaria la cantidad de jaspes de Cehegín que se habían pedido y se hacía una nueva memoria más limitada⁵². En cuanto a los jaspes del puerto de Alicante, ni siquiera sabemos si alguna partida llegó a la capilla.

6. LOS JASPES DE TORTOSA EN LA ARQUITECTURA HISPÁNICA DE LA EDAD MODERNA

La utilización del jaspe de Tortosa como material para la construcción se inicia en época romana y –aunque no es totalmente olvidado en época medieval– su uso se revitaliza a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Del uso puntual en portadas, elementos muebles como coros o sepulcros se pasa en el segundo cuarto del siglo XVII a su utilización como material de revestimiento y embutidos⁵³.

El uso del jaspe forma parte de la revalorización del uso de mármoles coloreados y piedras duras en la arquitectura iniciado en la Cappella Chigi en Santa Maria del Popolo de Rafael (1513), promovido por Vasari⁵⁴ y que ya en el siglo XVII encontramos en ejemplos como la Capilla de los Príncipes de la iglesia de San Lorenzo de Florencia⁵⁵ o las capillas Sistina y Paolina de Santa Maria Maggiore⁵⁶. Los jaspes de Tortosa fueron exportados a Roma, Génova o Nápoles, donde fueron conocidos como “brocatello di Spagna”. Singularmente importante fue el episodio napolitano⁵⁷, no solamente el gusto por las piedras duras fue importado a España por los virreyes⁵⁸ sino que Cristoforo di Monterosso se desplazó desde Nápoles a Tortosa en 1611 para concertar el pedido de los jaspes que iba a utilizar en la capilla de San Genaro de la catedral de Nápoles⁵⁹.

A principios de siglo el jaspe empezó a ser utilizado en edificios especialmente significativos de la arquitectura española, casi siempre de mano de artífices italianos, en la capilla del Sagrario y el Ochavo de la catedral de Toledo y por fin en el Panteón de El Escorial. No debió ser ajeno a esta nueva boga del material en España Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) llegado a España en 1617 después de haber ejercido según Baglione como superintendente de las obras del pontificado de Pablo V. Crescenzi debió ostentar ese cargo en la construcción de la Capilla Paulina en Santa Maria Maggiore (1605-11) donde al menos realizó la maqueta del tabernáculo de jaspes que alberga la imagen de la Virgen. El noble romano importó sin duda un nuevo gusto en lo decorativo que gustaba de la utilización de bronce y piedras duras que fue bien acogido por Felipe IV y el Conde Duque de Olivares y le ocasionó numerosos problemas con los maestros de obras de la Corte. El mejor ejemplo de ese gusto es el Panteón del Escorial del que se puede decir que deriva toda una corriente de la arquitectura española del siglo XVII.

En 1619 Crescenzi había viajado a Italia para contratar broncistas capaces de realizar el trabajo del Panteón del Escorial, de camino se detuvo en Barcelona donde además de ser consultado sobre la colocación del coro de la catedral supervisó las licencias del transporte del jaspe destinado al Panteón⁶⁰. Bérchez ha apuntado la posibilidad

de que se detuviese en Tortosa antes de hacerlo en Barcelona para interesarse precisamente por los jaspes, sin duda hubo de relacionarse con el maestro de obras de la catedral, Martín de Avaria y pudo intervenir en la traza de la nueva fachada catedralicia⁶¹.

Tres años después de la muerte de Crescenzi, el intento de realizar una fachada de mármoles italianos en el palacio del Buen Retiro y el pedido de estos jaspes son una buena muestra de la huella dejada por éste en la arquitectura española. Pero la utilización del jaspe y otras piedras duras presenta importantes problemas por la dificultad de su corte, lo complicado de su traslado y sobre todo su coste. Para trabajar los jaspes –“varia jaspidi hispanic” en palabras de Arias Montano– del tabernáculo de la iglesia del monasterio del Escorial (1579) Jacopo da Trezzo tuvo que inventar nuevos instrumentos y por ello fue alabado incluso por Vasari. Poco antes, Cristófor Despuig para justificar el escaso uso del jaspe en la arquitectura tortosina hablaba de la dificultad de su trabajo. El canónigo de la catedral de Santiago José de la Vega y Verdugo reivindicará en 1654 el uso de estos jaspes especialmente para sepulcros e intentará soslayar las dificultades de su transporte⁶², pero es evidente que en ocasiones, como en este episodio de la construcción del Palacio del Buen Retiro, las dificultades hicieron que muchos proyectos se quedasen en intenciones no concretadas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Inventario de los jaspes que había en el muelle de la ciudad de Alicante el 3 de diciembre de 1646. A.C.A., Consejo Supremo de Aragón, Secretaría de Valencia, Leg. 897. Doc 2/19.

En la ciudad de Alicante en tres dias del mes de diciembre año mil seiscientos quarenta y seis de orden y en presencia del Doctor Juan de La Torre generoso Asesor ordinario por su Magestad de la Bailia general deste Reyno de Valencia de Sixona a esta parte y en execucion de la orden de su Magestad dado con su Real carta su Data en Zaragoza en quinse de setiembre proximo passado se hizo el presente inventario de todos los jaspes que ay en el muelle de dicha ciudad por medio de Pedro Guillem maestro de canteria y Francisco Serrano haciendo numero dellos y declarando el largo ancho y gordo de cada uno en la forma siguiente:

Primeramente seis piezas de dies y siete palmos de largo las tres de un palmo y medio enquadro, las otras tres de un palmo y cuarto en quadro.

Item trece piezas de quinze palmos de largo una de un palmo y tres quartos de ancho, otra de un palmo y medio de ancho, dos de un palmo y un quarto de grueso y las demas de un palmo y un quarto en quadro.

Item tres piezas de catorce palmos y medio largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item cinco piezas de catorce palmos de largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item ocho piezas de trece palmos de largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item quatro piezas de doce palmos de largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item tres piezas de a doce palmos y medio de largo y de un palmo y un cuarto en quadro.

Item cinco piezas de once palmos de largo; las quatro de un palmo y un cuarto en quadro, y la una de dos palmos de ancho y un palmo y un cuarto de grueso.

Item dos piezas de diez palmos y medio de largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item catorce piezas de diez palmos de largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item tres piezas de nueve palmos y medio de largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item diez y siete piezas de nueve palmos de largo, una de dos palmos y medio de ancho, otra de dos palmos de ancho y dos de palmo y medio de ancho y de un palmo y un cuarto de grueso y los demas de un palmo y un cuarto en quadro.

Item dos piezas de ocho palmos y medio de largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item trece piezas de ocho palmos de largo, las dos de a dos palmos de ancho y un palmo y un cuarto de grueso, las dos de un palmo tres cuartos de ancho y un palmo y un cuarto de grueso y las demas de un palmo y un cuarto en quadro.

Item once piezas de siete palmos y medio de largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item diez y nueve piezas de siete palmos de largo las tres de dos palmos y medio de ancho y un palmo y un cuarto de grueso, las quatro de dos palmos de ancho y un palmo y un cuarto de grueso las tres de un palmo y medio de ancho y un palmo y un cuarto de grueso y las demas de un palmo y un cuarto en quadro.

Item ocho piezas de a seis palmos y medio de largo la una de dos palmos de ancho y un palmo de grueso y las demas de un palmo y un cuarto en quadro.

Item veinte y quatro piezas de a seis palmos de largo una de tres palmos de ancho y un palmo y un cuarto de grueso, quatro de dos palmos de ancho y un palmo y un cuarto de grueso seis de palmo y medio de ancho y un palmo y un cuarto de grueso y las demas de un palmo y un cuarto en quadro.

Item quince piezas de cinco palmos y medio de largo las diez de dos palmos de ancho y un cuarto en quadro.

Item veinte y una piezas de cinco palmos de largo y un palmo y un cuarto en quadro.

Item siete piezas de quatro palmos y medio de largo una de dos palmos de ancho y un palmo y un cuarto de

grueso otra de palmo y medio de ancho y un palmo y un cuarto de grueso y las de un palmo y un cuarto en quadro.

Item veinte y ocho piezas de quatro palmos de largo las quince de dos palmos de ancho y un palmo y un cuarto de grueso una de dos palmos y medio de ancho un palmo y un cuarto de grueso otra de dos palmos y un cuarto de ancho y un palmo y un cuarto de grueso y dos de palmo y medio de ancho y un palmo y un cuarto de grueso, y dos de palmo y medio de ancho y un palmo y un cuarto de grueso y las demas de un palmo y un cuarto en quadro.

Item siete piezas de tres palmos y medio de largo las dos de dos palmos de ancho y un palmo y un cuarto de grueso las dos de un palmo y medio de ancho y un palmo y un cuarto de grueso y las demas de un palmo y un cuarto en quadro.

Item ocho piezas de a tres palmos de largo la una de dos palmos de ancho y un palmo y un cuarto de grueso la otra de un palmo y medio de ancho y un palmo y un cuarto de grueso y las demas de un palmo y un cuarto en quadro.

Item quaranta y una piezas con vuelta para arcos mayores.

Item veinte y siete piezas con vuelta para arcos menores.

Todas las quales piedras hacen summa de trescientas y catorce comprendiéndose en ellas diez y seis pedazos que con el tiempo se han quebrado y diez y seis que se han sacado de dentro del mar y cinco que se han sacado de baxo tierra que con el tiempo se havian undido en dicho muelle.

Con declaracion que los palmos con que se ha medido son valencianos que es cada vara la quarta parte de un palmo mayor que la castellana de la qual por mi Francisco Juan Botella notario y escribano fue recibido auto publico en dicha Ciudad de Alicante en los dichos dia mes y año testigos que fueron presentes a todo los suso dichos Francisco Frias Labrador vecino de dicha ciudad de Alicante y Sebastián Gomez vecino de la villa de Callosa y de presente hallado en la dicha Ciudad de Alicante. Passo ante mi Francisco Juan Botella notario y escribano.

Memoria de las piezas de jaspe que solicita José de Villarreal para la obra de la capilla de San Isidro de Madrid. A.C.A., Consejo Supremo de Aragón. Secretaría de Valencia. Leg. 586, Doc. 2/34.

Memoria de las medidas que han de tener las piedras de Jaspe de Tortosa para los embutidos de la obra de la capilla de San Isidro que son de el ancho y largo forçoso para cumplir con los preceptos de la buena arquitectura.

1. Primeramente son menester cinquenta piedras de a tres pies y tres cuartos de largo y dos pies de ancho y de grueso dos dedos: que aunque es cierto no las abra deste grueso se aserraran como si fuera para bufetes, pero se da

la medida del alto y ancho forçoso para que si las ay tengan el grueso que tubieren se aserraran aca del grueso que son menester, y para ymbiarlas dichas piedras se an de repartir en el grueso de dos en dos dedos dandole mas lo que le ocupa en el corte de la sierra y se embiarian tantas piedras como sean menester para cumplir con las cinquenta pieças que son menester de esta dha medida.

2. Mas son menester doce piedras de a tres pies y tres quartos de ancho y otro tanto de alto, y dos dedos de grueso, esta es la medida forçosa que es menester para la parte de los nichos, ase de repartir de manera que siendo de dos dedos de grueso benga la piedra de manera que salgan las diez pieças que son menester de la medida dicha y de los dies dedos de grueso considerando lo que a de gastar la sierra.

3. Mas son menester doce piedras de a quatro pies y medio de grueso y tres y tres quartos de ancho y los mismos dos dedos de grueso ajustando que bengan las piedras de manera que despues de aserradas salgan las dhas doce piedras de a dos dedos de grueso.

4. Mas son menester treynta y seis piedras de a tres pies y tres quartos de largo pie y medio de ancho y los dichos dos dedos de grueso ajustado los cortes en la misma forma que las piedras de arriba.

5. Mas son menester ciento y cinquenta pieças de a ocho pies de largo pie y quarto de ancho y de los dhos dos dedos de grueso ajustando, repartiendo y tanteando las piedras de manera que puedan salir las ciento y cinquenta pieças de la medida dicha, y si la mitad fuesen de a nueve pies y la otra mitad de a siete pies de largo, como a de llevar junta enmedio no importara que no sean todas de la misma medida como las dos piedras hagan de largo diez y seis pies aunque caygan las juntas a donde pudieren sea por aprovechar las piedras pues son para embutidos de unas pilastras.

6. Mas son menester veynte pieças de a dos pies de largo, un pie o mas lo que tubiere de ancho y un pie de grueso con un poco de buelta de porcion de circulo muy pequeña como para unos nichos que tienen quatro pies de grueso que aca se aserraran a la gracia y buelta perfecta que an de tener.

7. Mas son menester quarenta pieças que tengan alguna buelta como para otros nichos que tienen a diez pies y mas de ancho por dos pies y hasta tres de fondo que tambien an de ser embutidos.

8. Asimismo son menester hasta cien pies cubicos de piedra de diferentes largos y anchos como el grueso sea de un pie quando menos.

Estas son las piedras que al presente son menester y de las medidas referidas pero si las huviere mas grandes siempre seran mejores, pues con la sierra e ynstrumentos se cortan de las medidas que son menester y se aprovecha mas la piedra. Y caso sean tan grandes que no las puedan traer en carretas enquartadas con dos pares de bueyes o tres si huviese disposicion para aserrarlas alla para que bengan con mas comodidad, aunque no sean muy gruesas supuesto que son para embutidos como bengan anchas y largas el grueso no ymporta que sea poco como si fueran para bufetes o mas, conforme se pudiere acomodar para hacer buenos cargos ordinarios cargando las dhas piedras de manera que no se quiebren en el camino por ser muy delgadas. Y la costa de aserrarlas se dara satisfaccion luego que se diga lo que viniere cortado procurando que se haga con toda brevedad porque no se les haga mala obra a los carreteros.

En Madrid a catorce de marzo de mil seysientos y cinquenta y ocho.

Joseph de Villarreal.

NOTAS

¹ A.C.A., Consejo Supremo de Aragón, Secretaría de Valencia, legajo 586. doc 2, 1-36; legajo 897, doc. 46; legajo 912.

² Sobre la utilización de los mármoles genoveses en España véase sobre todo LÓPEZ TORRIJOS, R., "La scultura genovese in Spagna", en *La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al cinquecento* (vol. I), Pagano, Génova, 1987, pp. 366-381 y MARÍAS, F., "La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)", en VV.AA., *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina, Madrid, 2004, pp. 55-68.

³ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. "El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco Aprile en Valencia" en *El Mediterráneo y el Arte Español, XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1998, pp. 122-129.

⁴ SÁEZ VIDAL, J., *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1985, pp. 97-118; SÁEZ VIDAL, J., "Alicante en el comercio artístico entre España e Italia durante la Edad Moderna: comitentes, mecenas y artistas", en *Exposición La Luz de las Imágenes: la faz de la eternidad*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, pp. 73-102.

⁵ Véase fundamentalmente BROWN, J. y ELLIOTT, J. H., *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza Editorial, Madrid, 1981 (Existe una reedición actualizada de 2003), una visión general en BONET CORREA, A., "El palacio y los jardines del Buen Retiro", *Militaria. Revista de Cultura Militar*, 9, Madrid, 1997, pp. 19-27.

⁶ Sobre Carbonel véase ahora BLANCO MOZO, J. L., *Alonso Carbonel (1583-1660). Arquitecto del rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007.

⁷ Sobre el controvertido papel de Crescenzi en la arquitectura del siglo XVII véase sobre todo TAYLOR, R., "Juan Bautista Crescenzi y la arquitectura cortesana española 1617-1639", *Boletín de la Real Academia Española*, 48, 1979, pp. 63-126 y con una postura diferente TOVAR MARTÍN, V., "Significación de Juan Bautista Crescenzi en la arquitectura española del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, T. 54, n.º 215, 1981, pp. 297-318.

- Su papel en la construcción del Buen Retiro fue analizado por AZCÁRATE, J. M., "Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV", *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, 1962, pp. 516-546.
- ⁸ Jerónimo de Villanueva era protonotario de los reinos de la Corona de Aragón y Notario público de todos los reinos y señoríos de Castilla, posteriormente fue nombrado secretario de Estado y miembro del Consejo de Guerra y Aragón, estrechamente vinculado a Olivares, en 1642 fue nombrado su albacea, en 1643, tras la caída de Olivares fue destituido de todos sus cargos y en 1644 fue detenido por la Inquisición acusado de participar en el escándalo de las monjas del convento de San Plácido, sobre esto véase PUYOL BUIL, C., *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV: los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido, 1628-1660*, Madrid, CSIC, 1993.
- ⁹ AZCÁRATE, J. M., "Anales de la construcción del Buen Retiro", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1, 1966, pp. 99-135.
- ¹⁰ BROWN, J., ELLIOT, J. H., *op. cit.* (1981), pp. 111-112.
- ¹¹ MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.-H. y ROVIRA I GÓMEZ, S.-J., "L'industria del jaspi de Tortosa a l'edat moderna" (segle XVI-XVII)", *Nous Col·loquís*, 1, 1997, pp. 33-56. Martín de Avaria y Alaiz había sido maestro de obras de la catedral de Tortosa entre 1620 y 1625. Desde 1618 está documentado proporcionando piedras de jaspe "para servicio de su Majestad" -para el Panteón del Escorial-. En 1625 abandonó el cargo de maestro de obras para centrarse fundamentalmente en su actividad como comerciante, no solo se encargará del suministro de jaspes a la Corte, también proporciona madera para las atarazanas de Barcelona y la construcción del Palacio de la Generalitat de la misma ciudad. ROVIRA I GÓMEZ, S.-J., *Els nobles de Tortosa (segle XVII)*, Consell Comarcal del Baix Ebre, Tortosa, 1997, pp. 54-55.
- ¹² El 28 de marzo de 1635 se efectuó un pago a Diego de Viana por "los bordeos que está haziendo a las 16 mesas de jaspe que se han de poner en el Salón del Buen Retiro", Citado por ALVAREZ LOPERA, J., "La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión", en UBEDA DE LOS COBOS, A. (ed.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Museo del Prado, Madrid, 2005, pp. 91-111.
- ¹³ BROWN, J., ELLIOT, J.H., *op. cit.* pp. 117 y 150.
- ¹⁴ Sobre los Bruel véase sobre todo BOSCH I VALLBONA, J., "Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el recorcor de la catedral de Barcelona", *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, pp. 149-177, también VIDAL FRANQUET, J., "Assaig de panorama de les arts a la Tortosa del Renaixement", en QUEROL COLL, E., y VIDAL FRANQUET, J., *Cultura i art a la Tortosa del Renaixement*, Arxiu Historic Comarcal de les Terres de l'Ebre, Tortosa, 2005, pp. 187-190.
- ¹⁵ MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.-H. y ROVIRA I GÓMEZ, S.-J., *Art. cit.*
- ¹⁶ BROWN, J., ELLIOT, J. H., *op. cit.*, p. 49.
- ¹⁷ CHAVES MONTOYA, M. T., "El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. IV, 1992, pp. 217-230.
- ¹⁸ BROWN, J., ELLIOT, J. H., *Ibidem*, p. 96, fig. 62.
- ¹⁹ BROWN, J., ELLIOT, J. H., *Ibidem*, (2003), p. 95.
- ²⁰ BROWN, J., ELLIOT, J. H., *op. cit.*, pp. 77-78, figs. 47 y 48.
- ²¹ CHAVES MONTOYA, M. T., "Art. cit."
- ²² BROWN, J., ELLIOT, J. H., *op. cit.* (1981), p. 75.
- ²³ A.C.A., Consejo Supremo de Aragón. Secretaría de Valencia. Legajo 586, Doc. 2. 1, 2, 5 y 7. Legajo 897, Doc. 46. Gran parte de la documentación gira en torno al hecho de que Alonso Martínez de Vera nunca recuperó el pago de este transporte. Si hemos de creer la declaración de su hijo su padre había pedido que el virrey le satisficiera el dinero pero éste afirmó "que no se allava con dineros de V. Magd. Y que la estaba esperando por mano del dho ... D. Jerónimo de Villanueva con que asta oy no se le a dado satisfacción" Legajo 897, Doc. 46, 3.
- ²⁴ MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.-H., "Sobre la industria del jaspi de Tortosa durant els segles XVI i XVII", *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, 23, 2005, pp. 193-210.
- ²⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Arte y artistas del siglo XVII en la Corte", *Archivo Español de Arte*, 122, 1958, pp. 125-142.
- ²⁶ "Solo se acuerda por ser cosa particular que se desembarco un tablero del mismo jaspe que parecia como un bufete mediano el qual después en una noche desaparecio estando en este puerto la armada real y ha oído decir que se la llevaron los de dicha armada". A.C.A., Secretaría de Valencia, Legajo 586, Doc. 2/19.
- ²⁷ A.C.A., Secretaría de Valencia, Legajo 586, Doc. 2/19. Véase apéndice documental.
- ²⁸ "Dixo el testigo que se hallo presente en años pasados en el muelle desta ciudad en ocasión que se desembarcaron de unas saetias castellanas las columnas y piedras jaspes que estan oy en dicho muelle y entendio que venian por quanta de su Magestad y que las hacia traer esconde Duque para el Retiro y aquellas remitía unreligioso de Tortosa y que alla qudavan mas para embarcar" A.C.A., Secretaría de Valencia, Legajo 586, Doc. 2/19.
- ²⁹ A.C.A., Secretaría de Valencia, Legajo 586, Doc 2/19.
- ³⁰ LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, IV, Turner, Madrid, 1977, p. 15. Llaguno dice haber visto un proyecto de fachada que hoy perdido que él interpreta como el proyecto original. No hay que olvidar que existieron otros proyectos que también pudieron ser confundidos por Llaguno, como los realizados por Robert de Cotte y los Rabaglio en el siglo XVIII.
- ³¹ Citado por BONET CORREA, A., *op. cit.*
- ³² A.C.A., Secretaría de Valencia, Legajo 586, Doc. 2/20.
- ³³ Declaración del cantero Pedro Guillem. A.C.A., Secretaría de Valencia, Legajo 586, Doc 2/19.
- ³⁴ A.C.A., Secretaria de Valencia. Legajo 586. Doc 2/3.
- ³⁵ Juan de la Torre, Orihuela, 6 de julio de 1651. A.C.A., Secretaria de Valencia. Legajo 586, Doc 2/11.
- ³⁶ El Consejo de Aragón quiso saber con que orden se habían remitido los jaspes y a quien. A.C.A., Secretaria de Valencia, Legajo 586, Doc 2/27. El concierto del envío en A.C.A., Secretaría de Valencia, Legajo 586, Doc. 2/16. El panteón se iba a inaugurar el 15 de marzo de 1654. Los jaspes venían utilizandose en el Panteón del Escorial desde el inicio de la construcción, véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El panteón de El Escorial y la arquitectura barroca", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, pp. 265 y ss, Valladolid, 1981 y sobre todo BUSTAMANTE GARCÍA, A., "El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, IV, 1992, pp. 161-215.
- ³⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, A., *op. cit.*
- ³⁸ A.C.A., Secretaría de Valencia, Legajo 912.
- ³⁹ A.C.A., Secretaría de Valencia Leg. 586, Doc 2/23
- ⁴⁰ Colectoria de missas, de la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, de el Hospital Real de la Corona de Aragon, vendicada; su fundacion, principios, y progressos descubiertos; y su jurisdiccion eclesiastica, y seglar explicada / por Don Hippolyto de Samper, y Gordejuela... UV, Var. 299(2)
- ⁴¹ TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 169. TOVAR MARTÍN, V., "El Hospital de la Corona de Aragón: consideraciones a un edificio del Madrid monumental desaparecido", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1991, 30, pp. 37-54.

- BARRIO MOYA, J. L., "Algunas noticias sobre la construcción de la desaparecida iglesia del hospital de Monserrat en Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1993, 33, pp. 21-40.; RUIZ ALCÓN, M. T., "Retablo central de la iglesia de Montserrat. Real Patronato del Hospital del Reino de Aragón", *Reales Sitios*, 1977, 14 (54), pp. 12-16.
- 42 A.C.A., Secretaría de Valencia. Legajo 586, Doc. 2/23
- 43 A.C.A., Secretaría de Valencia. Legajo 586, Doc. 2/22.
- 44 A.C.A., Secretaría de Valencia, Leg. 912, Doc. 17.
- 45 NIETO FERNÁNDEZ, A., *Orihuela en sus documentos*, T.I, Instituto Teológico de Murcia, Murcia, 1984, pp. 32-34.
- 46 Sobre la capilla de San Isidro véase TORMO, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1927, BONET CORREA, A., *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1961, pp. 39-41, TOVAR MARTÍN, V., COTILLO TORREJÓN, E.A., "Nuevos datos inéditos sobre Velázquez", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, 16, 2003, pp. 55-70.
- 47 TOVAR MARTÍN, V., *op. cit.*, pp. 278-281.
- 48 *Ibidem*, p. 595.
- 49 Condiciones establecidas con Pedro de la Torre, *Ibidem*, pp. 594-598.
- 50 TOVAR MARTÍN, V., *op. cit.*, pp. 598-609. Conocemos las referidas a la mampostería y la piedra berroqueña.
- 51 A.C.A., l. 586. Memoria de las medidas que an de tener las piedras de jaspe de Tortosa para los embutidos de la obra de la capilla de San Isidro que son de ancho y largo forçoso para cumplir con los preceptos de buena arquitectura. Madrid, 14 de mayo de 1658. José de Villarreal.
- 52 GORTÍN, "Los afamados mármoles y jaspes de Cehegín", www.ceheginet.com.
- 53 MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.-H. y ROVIRA I GÓMEZ, S.-J., *op. cit.* y MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.-H., *op. cit.*
- 54 MORROGH, A., "Vasari and coloured Stones", *Giorgio Vasari, tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Florencia, 1985, pp. 309-320; CONFORTI, C., *Vasari architetto*, Electa, Milano, 1993, pp. 7-38.
- 55 BALDINI, H. (et alt.), *La Capella dei Principi e le pietre dure a Firenze*, Milan, 1979.
- 56 OSTROW, S.F., *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- 57 BLUNT, A., *Neapolitan Baroque and Rococo Art and Architecture*, Londres, 1974; CANTONE, G., *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Nápoles, 1984; CASALE, V. (ed.), *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzi e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno, Libreria Colacchi, L'Aquila, 1995; RUOTOLO, R., "La decorazione in tarsia e commesso a Napoli nel periodo tardo-manieristico", *Antichità viva*, XIII, 1974, I, pp. 48-58; RUOTOLO, R., "Momenti dell'arte del marmo napolitana: opere e artefici degli anni novanta del Seicento", *Ricerche sul Seicento napoletano*, Milán, 1990, pp. 207-216.
- 58 DOMBROWSKI, D., "Nápoles en España: Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las esculturas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 7-8, 1995-96, pp. 87-94; MARÍAS, F., "Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Agustinas de Salamanca y la escalera del palacio real", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 9-10, 1997-1998, pp. 177-196.
- 59 MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.-H. y ROVIRA I GÓMEZ, S.-J., *op. cit.*
- 60 BOSCH I VALLBONA, J., *op. cit.*
- 61 BÉRCHEZ, J., "En defensa de Alonso Cano arquitecto", en *Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 61-85; BÉRCHEZ, J., "Proyecto de fachada para la catedral de Tortosa" en *La llum de les imatges. Sant Mateu 2005*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2005, pp. 422-423.
- 62 DE VEGA Y VERDUGO, José, "Memoria sobre las obras en la catedral de Santiago" (1657), reproducido en CASTILLO, M.A. (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Fundación BBVA-A. Machado Libros, 2001, pp. 203ss.

La Catedral de Cádiz de Vicente de Acero: La provocación de la arquitectura “crespa”

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

La catedral de Cádiz, la última que se proyectó antes de la aparición de la Academia, ha sufrido en su estudio histórico los salvajes ataques que le dirigió esta institución desde finales del siglo XVIII. En este artículo se estudia este edificio en relación con las intenciones primeras de su arquitecto, Vicente de Acero y Acebo, conocidas a través de sus diseños y los papeletos que dirigió a la opinión pública en su defensa: una síntesis creativa de la tradición siloesca de las catedrales andaluzas y las últimas novedades de la arquitectura italiana y francesa.

ABSTRACT

The Cathedral of Cádiz is the last Baroque Cathedral in Spain and its history and fame has suffered the savage attack of academical criticism from the end of the Eighteenth Century. In this paper, this building is studied in relationship with its architect's (Vicente de Acero y Acebo) former intentions, known to us through his designs and pamphlets: a creative synthesis of the Siloesque cathedral tradition of Andalusia and the last architectural novelties from Italy and France.

UNA CIUDAD, UNA MAQUETA, UNA CATEDRAL

La ciudad de Cádiz se convirtió desde 1680 en cabecera de la carrera de las Indias en detrimento de Sevilla, a causa de la utilización de buques comerciales de mayor tonelaje y gran calado que no podían remontar el río Guadalquivir hasta alcanzar el puerto de Sevilla; desde finales de siglo Cádiz se había transformado en un centro económico y mercantil de primer orden¹. Esta situación quedó sancionada legalmente en 1717 (decreto real de 12 de mayo) con el traslado de la Casa de Contratación de Sevilla a Cádiz², casi como una suerte de “recompensa” a su lealtad durante la Guerra de Sucesión, hecho que le acarreó a la ciudad sufrir dos asedios, en 1702 y 1704.

En 1716, al año siguiente de concluir la Guerra de Sucesión, se concedió un nuevo impulso a la tradicional vo-

luntad de erigir una nueva catedral que sustituyera a la vieja de Santa Cruz, una modesta *Hallenkirche* columnaria reconstruida a finales del siglo XVI tras el saqueo inglés de 1596. El cabildo catedralicio dilató hasta 1721, sin embargo, la elección del solar y la adquisición del terreno de las plazuelas de Marrufo y Olivares, decisión que como veremos no dejaría de tener consecuencias para la fábrica³.

Como “emporio del orbe”⁴ y eterna “garganta de las Américas”⁵, al decir del cabildo catedralicio en 1793, Cádiz se había transformado en la nueva capital económica de los reinos de España, aunque la capital política y sede de la corte de la nueva dinastía de los Borbones continuara siendo Madrid, ciudad en la que no se emprendería una importante iniciativa arquitectónica hasta 1735, con la llegada de Filippo Juvarra (1678-1736), y la de

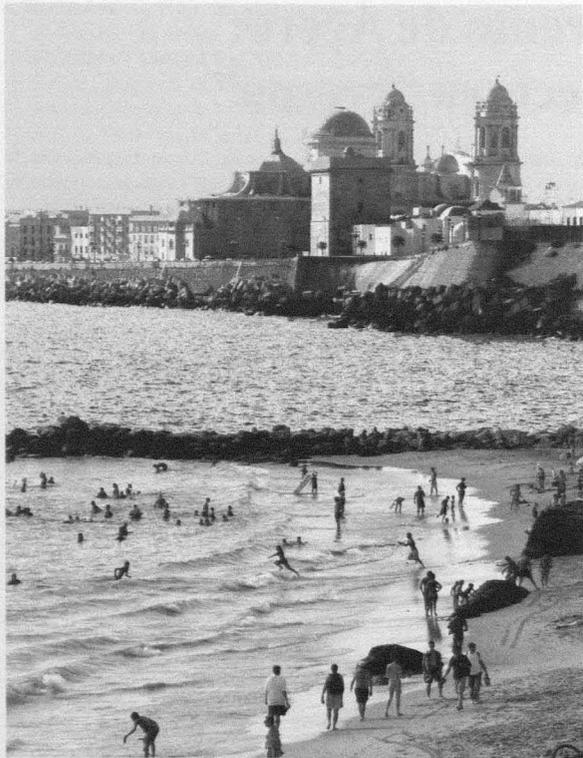


Fig. 1. La catedral de Cádiz desde la Muralla del Vendaval (Foto F. Marías).

Giambattista Sacchetti (1690-1764) al año siguiente, para emprender la construcción de un nuevo palacio real, a la italiana, para Felipe V e Isabel Farnese.

Testimonio de la doble importancia, económica y militar⁶, de Cádiz —ciudad situada en un istmo y casi rodeada por el Océano Atlántico— es el hecho de que constituyera la primera y única ciudad de la que se realizara una gigantesca maqueta por orden de Carlos III en 1777-79, inspirada en los *plan-reliefs* a la francesa⁷. Con sus 86 m² (692 x 1.252 cm.), con una representación mínima del mar circundante, la ciudad ocupa prácticamente —a escala 1/250— más de 500 hectáreas, incluyendo las “manchas” de futuros barrios, y los modelos de diferentes obras, tanto militares como civiles realizadas o en curso (incluida una nueva catedral) e incluso proyectadas para un futuro inmediato, con varios edificios que podían abrirse y contemplarse en su interior.

Para el levantamiento del “bajorrelieve” se contó con la ayuda de la planta de la ciudad realizada en 1749 por ingenieros militares, anteojos y una cámara oscura con tienda de campaña (“garitón de campo”), y cuatro peones para tomar medidas de longitudes y alturas. En la maqueta trabajaron el director Francisco Gamberini, dos escultores, cuatro ebanistas y seis carpinteros, para alcanzarse las 48 personas en algunos momentos. Se emplearon

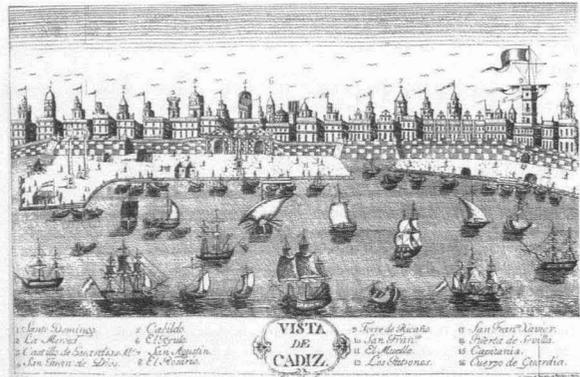


Fig. 2. Vista de Cádiz desde el puerto.

como materiales maderas de acana, caoba, cedro, ébano, haya, sándalo, pino de Flandes, guayacán, palosanto y peral, así como marfil y hueso para la catedral y otros edificios importantes, latón, papel negro de abanicos para las ventanas, y en origen plata para el agua del mar y algunos detalles.

Los materiales preciosos —marfil y hueso— de la nueva catedral de mármol blanco, dada por concluida cuando su fábrica no se cerraría hasta 1853 (aunque se inaugurara en 1838), nos hablan de la importancia de este edificio para la ciudad, con el que se pretendía dar “idea... a los nacionales y extranjeros de la perfección de nuestras artes y de la robustez del principal nervio del Estado, que es el comercio”. A pesar de que para entonces su proyecto de 1721 había sido modificado y reducido, sus dimensiones originales, que conocemos a través de cuatro dibujos de su autor⁸, hacían de la catedral de Cádiz una enorme máquina, cuyas torres sobrepasaban la mítica Giralda de Sevilla, símbolo pétreo de la riqueza de su antigua rival en el comercio con las Indias, y se revestía de mármol blanco traído tanto de Génova —de Carrara para los capiteles— como de canteras españolas.

LOS PROYECTOS DE DON VICENTE DE ACERO

No obstante, a pesar de que la catedral del arquitecto don Vicente de Acero y Acebo/Arebo⁹ o Quintana (Cábarcano [Penagos, Santander], ca. 1675/1685-Sevilla, 14 de enero de 1739) se constituyó como el último y más moderno eslabón de la cadena de catedrales españolas y, sobre todo, de la serie de catedrales “a la romana” de Andalucía, no ha recibido hasta ahora, ni siquiera en España, la atención que merece, como un monumento maldito desde que se iniciara su construcción¹⁰. Ya su fachada, desde su segundo cuerpo, fue modificada por Gaspar José Cayón de la Vega (1687-1769) y su sobrino Torcuato Cayón Orozco de la Vega (1725-1783), que sustituyeron a



Fig. 3. Fray Jerónimo de la Concepción, “Emporio del Orbe, Cádiz ilustrada” (Amsterdam, 1690).

Acero respectivamente en 1731 y 1759; sus torres redujeron su altura, quedando subordinadas a una cúpula, que aun de menor tamaño, reordenaban el perfil del conjunto; su doble cúpula, criticada ya en 1727 como pronto veremos, dió paso a una simple e insípida media naranja neoclásica cerrada en 1844 por el ingeniero militar Juan Daura. Si la crítica operativa había modificado profundamente el proyecto de Acero, la crítica literaria se alió con los presupuestos de los intolerantes que procedían de la Real Academia de San Fernando de Madrid, como su secretario Antonio Ponz; éste pensaba que “no ha[bia] otro remedio que demoler la iglesia hasta el suelo y hacer cuenta que se la tragó el mar”¹¹; “Dios le haya perdonado” añadiría poco después, en 1800, nuestro primer historiador académico¹².

A pesar de esta situación, la catedral de Cádiz había surgido con la pretensión de ser un edificio altamente representativo de la cultura arquitectónica española de la fecha y de ello fue doblemente consciente su arquitecto al defender su idea; el proyecto de Acero – “que se halla en



Fig. 4. Alfonso Jiménez. Vista de la catedral en la maqueta de Cádiz (1777-1779). Cádiz, Museo Histórico Municipal (Foto F. Marías).

esta ciudad y ha venido a solicitar la dirección de la obra” – había sido elegido en un concurso del que juez principal había sido Francisco del Orbe, profesor de matemáticas del Real Colegio de Guardamarinas¹³; para octubre de 1721 del Orbe examinó – en nombre de los cabildos catedralicio y municipal – al arquitecto y, tras hallar que poseía los conocimientos necesarios, recomendó que Acero ejecutara un modelo de madera de la futura fábrica¹⁴. El proyecto recibió la aprobación del refinado obispo Lorenzo Armengual del Pino de la Mota (1715-15-V-1730)¹⁵, propietario de una importante biblioteca y una buena colección pictórica¹⁶, quien asistió a la colocación de la primera piedra de la fábrica el 3 de mayo de 1722, día de la Invención de la Santa Cruz, advocación de la catedral¹⁷.

LOS PRIMEROS PASOS DE UNA NUEVA CATEDRAL

De inmediato, Acero procedió a la cimentación general del templo y, entre 1721 y 1726, construyó la cripta – “panteones” en el vocabulario del arquitecto – de prelados y canónigos, de 57 pies de diámetro frente a los 63 de la rotonda superior, y cubierta con una bóveda planísima, a la manera de algunas del mítico monasterio del Escorial, “capilla redonda en carpanel” “vaída truncada por hiladas redondas” y “capialzados”, “a bóveda y regla”, cuyos cortes había elogiado el ingeniero militar flamenco Prosper George de Verboom (1665-1744) en 1724 y constituye una de las obras más importantes de la estereotomía moderna española.

De esta primera fase son testimonio tres dibujos de trazas del Archivo catedralicio, fechados en 1725 y en muy mal estado de conservación a pesar de la última y reciente restauración, originales para George Kubler¹⁸ y de un delineante de Acero, Francisco Medrano, para René Taylor¹⁹; es probable que fueran sacadas en el momento que se remitió a Madrid, al canónigo maestrescuela, un juego de planos (“la Planta y Alzados”) para someterlo, como veremos, al juicio de los entendidos. Se trata de una planta, un alzado exterior o “elebación geométrica” y una sección “geométrica”, que conocemos mejor gracias a los calcos de Pablo Gutiérrez Moreno de 1928 que a las fotografías publicadas por Pablo Antón Solé en 1976²⁰. Asimismo, ha llegado hasta nuestros días un dibujo de la mitad septentrional de la fachada, conservado en Madrid²¹. También testimonio básico son los tres panfletos que se dieron a la prensa gaditana a finales de los años veinte y que son la fuente principal de nuestro conocimiento de los problemas que afectaron a la fábrica en sus primeros años; sobre todo es el más útil desde este punto de vista el tercero en orden cronológico: *Extracto de los dictámenes dados por los maestros consultados sobre dudas que se han ofrecido en cimientos, plantas y alzados de la Iglesia Catedral*.

Para entender este nuevo fenómeno debemos salir de nuestro contexto gaditano. En estos momentos de la tercera década del siglo, el 11 de abril de 1726, la cúpula de ladrillo de una iglesia conventual de Madrid, la del Colegio dominico de Santo Tomás, se desplomó, causando ochenta muertos; en Cádiz comenzó a temerse una obra de arquitectura que presentaba la que habría de haber sido la cúpula más alta y arriesgada de la arquitectura española de todos los tiempos y además, como era natural, construida en piedra. La historia de estas críticas la conocemos principalmente a través de tres folios o panfletos que se imprimieron en las prensas de Cádiz; el primero de ellos fue publicado en 1728 por el propio Acero quien, como señala el título *Probocado Don Vicente de Azero, de los dictámenes [de diferentes arquitectos de Madrid y Sevilla]... responde á los papéles, en que han contradicho el plano, y alzado*²². El segundo fue redactado por el maestro mayor de la catedral de Jaén José Gallego y Oviedo del Portal (Salamanca, 1686-d. 1736) bajo el título de “Papel Manifiesto”²³; el tercero, anónimo y fechado también en 1730, constituye un *Extracto de los dictámenes dados por los maestros consultados sobre dudas que se han ofrecido en cimientos, plantas y alzados de la Iglesia Catedral*²⁴, y cuyo fin parece haber sido excusar a Acero de los gastos y las dilaciones que pudieron haberse ocasionado en la fábrica por las dudas que se levantaron sobre la seguridad de la cimentación y la estabilidad de la cúpula y “satisfaze[r] a los bienhechores, Afectos, y Amigos de la verdad”. Esto es, parece un último alegato de Acero ante la opinión pública de la ciudad, tras haberse

despedido de la fábrica en 1729 al sentirse ofendido por las dudas del cabildo, mientras éste lo había acusado de “terco”, de “inconstancia y desigualdad en el gobierno de la obra”, y de “pretensiones poco políticas”²⁵.

Estos hechos hacen de Acero el primer polemista que llevara en España a la imprenta la defensa de un proyecto de arquitectura, pues solo conozco hasta la fecha el precedente del arquitecto de la Ciudad de México Juan Gómez de Trasmonte quien, hacia 1635 y en forma de carta, publicó un impreso –incluso con una ilustración de uno de los nuevos pilares que se debía introducir– en el que defendía su propuesta de cambios en la catedral: *Juan Gómez de Trasmonte Maestro mayor de la Cathedral, y casas Reales desta Ciudad... propone por cosa muy conviniente... desbaratar los quatro Pilares del Cruzero, por ser de poco grueso en aquel lugar*²⁶. Ambos arquitectos, plenos de orgullo personal llegaban a editar un impreso, dirigiéndose no solo a la autoridad virreinal o unas catedrales sino a un segmento mucho más amplio de la sociedad, recabando por lo tanto el apoyo de lo que hoy podríamos denominar la opinión pública.

DISCUTIENDO DE ARQUITECTURA DESDE MADRID A CÁDIZ

Como se señala en este texto, nada más terminados el panteón y sus abovedamientos subterráneos, la “malicia de dos hombres” comenzó a criticar las proporciones del templo –a “los ojos de los que suelen ver menos, aunque estén mirando siempre”– que empezaba a surgir; decidióse enviar los planos a Madrid para que informaran los arquitectos de mayor nombre; a ellos se añadieron, a petición de éstos, los de la cimentación de la nueva catedral.

Tres fueron los arquitectos que emitieron sus pareceres en 1727: el alarife municipal Francisco Ruiz el 25 de julio²⁷, el maestro mayor de la ciudad Pedro de Ribera (1681-1742) el 21 de agosto²⁸, y el clérigo regular de San Cayetano o teatino Francisco José de Silva, el 23 de agosto. Los tres aceptaron la cimentación proyectada, aduciendo diferentes modelos como criterios de autoridad²⁹. No obstante, requirieron solidificar los pilares o machos torales de la capilla mayor para asegurar la altura de la cúpula; Ruiz, por su parte, “elogió” especialmente la “contraposición, que causan las Columnas puestas en los Angulos de las Zepas, ò Pilares; demuestra los que le parece deben ser, siguiendo el método de la Planta, la que confiesa sería mejor mudar en tal caso” (pp. 2-3). De hecho, Ribera y Silva se atrevieron, como veremos, a dibujar sendos proyectos propios, elogiando el teatino Silva incluso el del arquitecto madrileño don Pedro.

Ante las críticas venidas de la corte, Acero replicó a los maestros de la corte madrileña con un bagaje que consistía en su conocimiento de los problemas surgidos a la

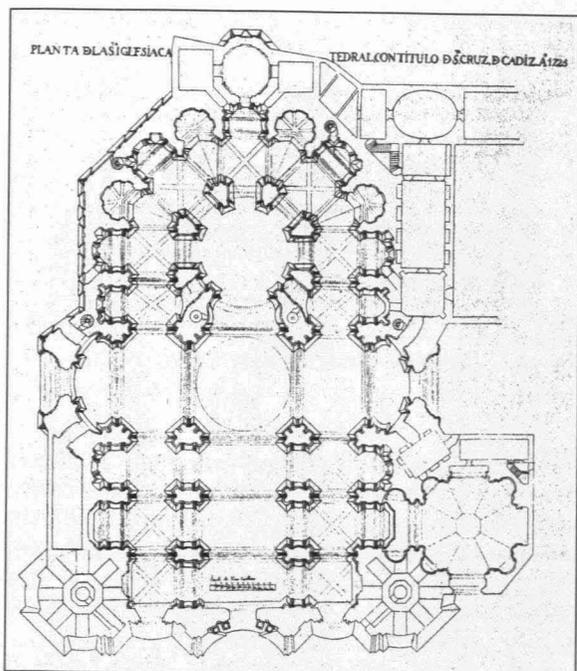


Fig. 5. *Catedral de Cádiz. Planta de 1725 sobre el calco de Pablo Gutiérrez Moreno (1928).*

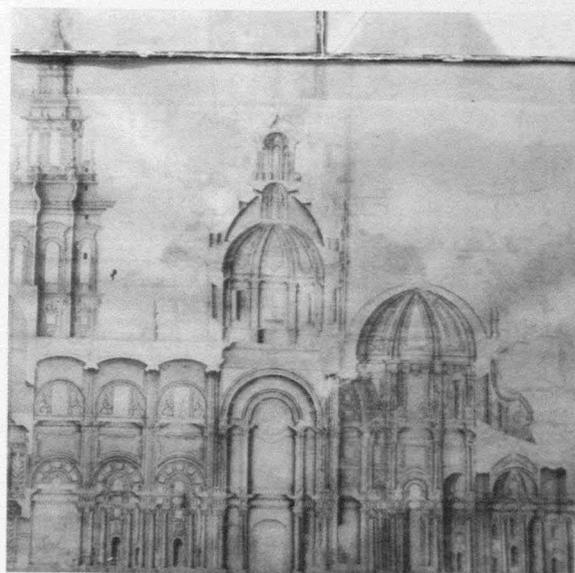


Fig. 6. *Catedral de Cádiz. Sección longitudinal de 1725 (Foto F. Marías).*

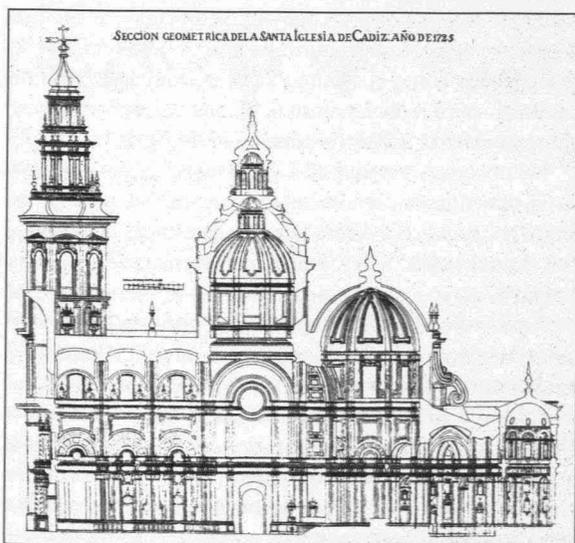


Fig. 7. *Catedral de Cádiz. Sección longitudinal de 1725 sobre el calco de Pablo Gutiérrez Moreno (1928).*

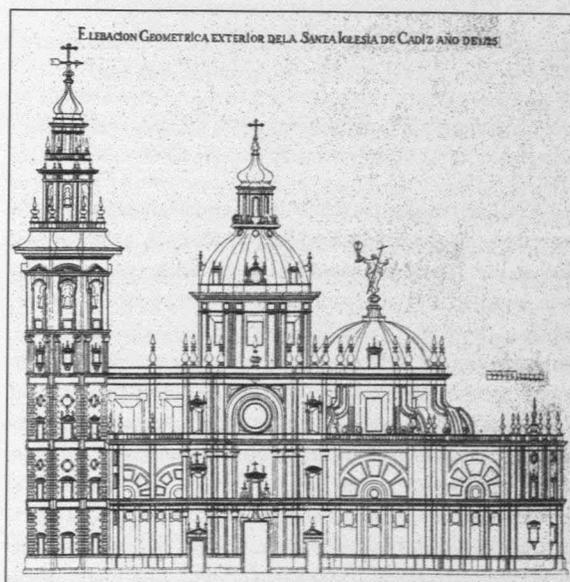


Fig. 8. *Catedral de Cádiz. Alzado longitudinal de 1725 sobre el calco de Pablo Gutiérrez Moreno (1928).*

hora de la cimentación sevillana de la fábrica de los órganos de la catedral³⁰, en su experiencia de las obras de las catedrales de Jaén y Guadix y del Sagrario de la de Granada, y en los tratados de Sebastiano [Serlio], del agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás y del padre oratoriano Tomás Vicente Tosca (1651-1723).

Respecto al tema del grueso de los pilares torales, Acero adujo que, aunque fuera costumbre de los “antiguos” como en San Pedro Vaticano dar la mitad del vano de la nave, los “modernos sacudiendo rezelos, dexaron en exemplares aseguradas sus idéas”; así Vignola en el Gesù romano (según el *Cours d'architecture* [París, 1691

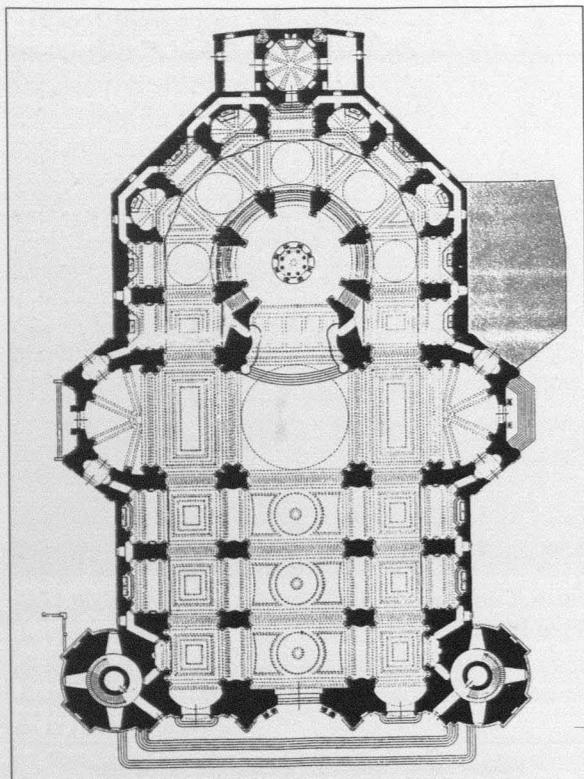


Fig. 10. Catedral de Cádiz. Sección longitudinal (Schubert, 1908).

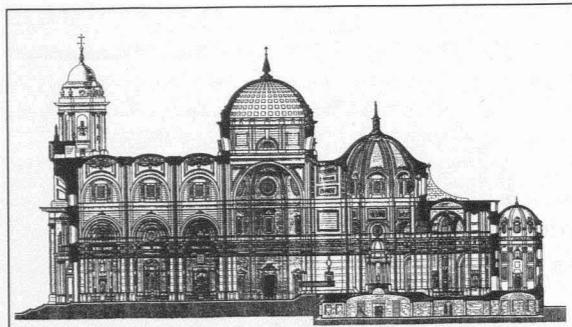


Fig. 9. Catedral de Cádiz. Planta (Schubert, 1908).

y 1720⁴] de Augustin-Charles D'Aviler)³¹ había utilizado un grueso de un tercio y un décimo sobre los arcos torales; Pellegrino Tibaldi en San Fedele de Milán (según las láminas de la *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, [Roma, 1693-98 y 1700-02²] del jesuita Andrea Pozzo)³², un cuarto en los pilares y un duodécimo en el cuerpo de luces, media naranja y linterna. Su experiencia personal de la arquitectura gótica del siglo XVI (la catedral de Segovia) se unía a la información proporcionada sobre la catedral de Valencia, y su “desmedido crucero” de comienzos del siglo XV³³, por parte del matemático Tosca (*Compendio Mathemático* [Valencia, 1712]³⁴ y *Tratado de la monte y cortes de cantería* [Madrid, 1727²]): “Sería temer donde no ay temor”, afirmó Acero.

No obstante los informes de la corte, se requirieron otros que, desde la propia Cádiz, juzgaran la cimentación proyectada sobre el terreno. Leonardo de Figueroa (ca. 1655-1730) –maestro mayor del Colegio de San Telmo de Sevilla³⁵– y el jesuita Francisco Gómez (1678-1749)³⁶, examinaron los planos y lo construido hasta 1728, firmando sus respectivos informes el 19 y 21 de julio de 1728. Elogiaron el “Panteón, de mucha capacidad, y desembarazo, Bobedado, parte à Regla, y parte de Bobedas, empotrado, seguro, y executado con preceptos de Cantería”

(fol. 4). Figueroa consideró excesiva la altura de 250 pies de su cúpula en la nave principal (97 más alta que las bóvedas de la catedral de Sevilla), recomendando que desapareciera para ser sustituida por una bóveda vaída³⁷; también juzgó excesiva la altura de las torres –que alcanzarían con sus una altura de 30 pies por encima de la de la Giralda sevillana³⁸– en función de su anchura, aconsejando se redujera hasta no superar los cinco diámetros. El Hermano Gómez, por su parte, rechazó la cúpula –“no puede subsistir el Simborio demostrado en la Planta”– y las relaciones entre sus pilares triangulares³⁹ y las luces de los arcos que portaban, recomendando también una bóveda vaída en su lugar; con respecto a las torres, permitió una relación de seis anchos –como el alminar de la mezquita-catedral de Córdoba– pero reduciendo su diámetro y correspondiente altura total hasta los 216 pies en lugar de 300⁴⁰.

No obstante, los mayores problemas los encontraron en la cimentación, recomendado sustituir el pilotaje de hierro propuesto por Acero por otro de estacas de madera, con mampostería “a lo romano” con arena gruesa aguada o ripio⁴¹.

A pesar de todo, “de esta revista quedaron evaquadados todos los escrúpulos, que ex[c]itaron los dictámenes de los Maestros de Madrid, a los sevillanos se les calla, y satisfechos de lo obrado, se pudo dezir: *Bene fundata est Domus Domini supra firmam petram*” (fol. 7), tomando a partir del Evangelio de San Mateo (7, 25, “*fundata enim erat super petram*”) un paso de una Antifona empleada en la dedicación de los templos (5, c1680).

Sin embargo, los buenos deseos del arquitecto no eran suficientes y Acero tuvo que responder a las críticas con este impreso cuyo título –*Probocado Don Vicente de Azero*– da buena cuenta del estado de excitación en que se encontraba el arquitecto. Acero comenzó su escrito –mucho más explícito que en el *Extracto*– con la referencia a las “adiciones” de sus críticos a las que daba ahora “respuesta” impresa. La primera de ellas procedía de Ribera y el Padre Silva, quienes solicitaban encadenado, entrecruzado y macizado de la cimentación; naturalmente refutaba la propuesta por gasto inútil y práctica superflua

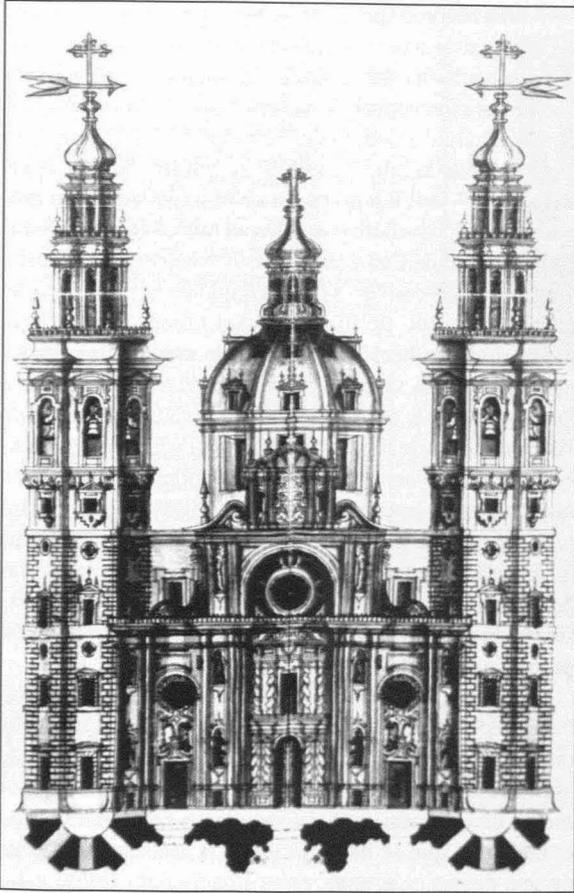


Fig. 11. Composición a partir del alzado de media fachada (ca. 1725) (Madrid, B.N.E.).

al considerarse el terreno, remitiéndose a la autoridad de Alberti y Palladio⁴², y al hecho de que la naturaleza “paludana” del terreno de la Rotonda, como “fuè Don Vicente informado *en Roma*” (p. 2)⁴³. La calidad de la peña de Cádiz –dispuesta por la Divina Providencia– y la calidad de las cepas de la cimentación refutaban la opinión de los maestros madrileños, y para no “dexar[la] en alguna cosa consentida”, Acero señalaba que no hacía falta macizar y encadenar las cepas, sino que como mucho bastarían sus correspondientes zarpas, a la manera recogida por Fray Lorenzo y Tosca⁴⁴, y construida en tres “textos facilmente visibles”: las catedrales de Jaén y Guadix y el Sagrario de Granada; pues era necesario en un maestro la unión de la teórica y la práctica, “donde se aprenden puntos tan esenciales, es muy raro el Maestro, que en esta música sale del canto llano” (p. 3).

La segunda adición a la que contestó Acero se refería a la opinión de que los pilares torales no tenían el grueso competente para sustentar la cúpula. Siendo todavía –para Acero– los tres principios universales y seguros las



Fig. 12. Catedral de Cádiz. “Panteones” (Foto F. Marías).

“belleza, utilidad, y firmeza” vitruvianas, sería gasto inútil dar una proporción dupla –aunque hubiera sido utilizada en San Pedro del Vaticano o la iglesia del Escorial– a la relación de soporte y luz del arco de una nave mayor con “cuerpo de luzes, media Naranja, y Linterna”. Los “textos” arquitectónicos aducidos por los críticos eran edificios “antiguos”, mientras que los “modernos” habían reducido los gruesos, dando mayor capacidad a sus edificios y en consecuencia, “mayor belleza”. Para Acero, Bramante había sido, en Roma, el que había iniciado la “idea” de la cúpula con tambor, acusado entonces de “temerario su intento de practicar su nunca antes imaginado pensamiento”⁴⁵; así perfeccionaron su modelo Miguel Ángel (Michaël Angel) y Vignola (Biñòla) y en el Escorial⁴⁶. Como ya hemos señalado, Vignola y Tibaldi –“Héroes en la facultad”– habían suprimido recelos en las iglesias del Gesù y San Fedele de Milán⁴⁷; al lado de los ejemplos italianos, aducía la autoridad de algunos españoles medievales (el cimborrio de la catedral de Valencia), góticos del siglo XVI (la catedral de Segovia) o modernas, como la iglesia mayor de la Santa Cruz de Teba (Málaga), en el arzobispado de Sevilla, cuya media naranja cargaba sobre columnas de jaspe en proporción entre un séptimo y un octavo⁴⁸. La catedral de Cádiz, argumentaba Acero, quedaría sin riesgo al unir a los pilares sus columnas de jaspe, aumentando “su fortaleza, al mismo tiempo que les sirven de primoroso adorno” (p. 5).

La adición tercera sería la respondida de forma más prolija; en ella, Ribera había criticado el uso –“contra toda práctica antigua, y moderna” ejemplificada por las siete basílicas de Roma– de dos órdenes superpuestos en la nave mayor, que se convertían –añadiríamos nosotros– en tres en la capilla mayor. Acero contestó señalando el empleo de esta invención por parte del “gran [Diego de] Siloé Español, à quien, como à Príncipe en la profesión de la Arquitectura, *debèmos nombrar con el sombrero en la mano, como los Italianos à su Michaël Angel de Bonarro-*

ta”; era perfectamente comprobable en sus catedrales de Granada y Málaga y, entre obras modernas, en el Sagrario de Granada, de su maestro Francisco Hurtado Izquierdo, “cuya[s] noticia[s] estraña Don Vicente no le ayan informado [a Ribera] sus propios ojos, por no ser necesario ir a buscarlas –[sentencia con chulería impropia de un cartujo]– à Filipinas”; pero bastaría contemplar el empleo de un segundo orden en la Rotonda de Roma, como mostraba Serlio⁴⁹.

En este momento, de la narración del “*Probocado*” parece desprenderse la existencia de una encendida polémica que hubiera tenido lugar en Madrid, casi con los protagonistas reunidos por el maestrescuela catedralicio Zuloaga, cuando había acudido en 1726 a la corte para negociar la concesión de un arbitrio económico que posibilitara la obra. Así, tras señalar Acero la impropiedad de los ejemplos aducidos “a contra” por Ribera de las basílicas romanas y su falta de existencia en ellas de rotondas, el Padre Silva habría propuesto el templo teatino de San José de Palermo, en Sicilia, que sobre columnas sostenía un perfecto crucero⁵⁰. Acero, sin embargo, argumentó con toda la razón que la capilla mayor siciliana no era una rotonda y que sin la altura de los dos órdenes su proyecto de la catedral de Cádiz no habría necesitado de todas sus columnas por pilar; le habría bastado una sola por soporte, de la misma forma que le sobraban ocho de las nueve diseñadas por Ribera en el contraproyecto que había dibujado.

Como ya hemos visto, Acero propuso para tranquilidad del cabildo gaditano y crédito de la “ingenuidad” de su “proceder”, así como por la “satisfacción” que encontraba en lo ya obrado por él, que se convocara a dos maestros que pudieran acudir a la ciudad, designándose a los citados Figueroa, quizá elegido por el Consulado y la Academia de Guardiamarinas como arquitecto del Colegio de San Telmo de Sevilla de Mareantes y Pilotos⁵¹, y el Hermano Gómez.

Éstos se centraron primero en el problema del terreno irregular y la cimentación de la zona de la torre septentrional y la fachada de la catedral, asentadas sobre un suelo de tierra movida y cascajo más que sobre la roca viva del resto de la planta; los forasteros recomendaron un pilotaje de estacas y unoa cimientos “a la romana”, aunque Acero dudaba de su utilidad en un medio de agua salada y dulce⁵².

Más adelante abordaron Gómez y Figueroa el problema de los contrarrestos de los abovedamientos y cúpula, desaprobando lo proyectado por Acero. El jesuita fundaba su opinión en su lectura de Fray Lorenzo de San Nicolás⁵³, su experiencia –que se nos escapa– de las iglesias mayores de Jerez de la Frontera y Sanlúcar de Barrameda, en Cádiz, así como en las San Pedro de Roma, San Lorenzo del Escorial y la catedral siloesca de Granada; Figueroa, como hemos visto, adujo los desastres acaecidos en algunas fábricas de Sevilla y Madrid⁵⁴.

Acero recordó que un templo de tres naves tenía que alcanzar en su nave central una altura que no fuera inferior a la anchura total de las tres, para que no “se siguiera, que la vista encontraría más fácilmente con el techo, que con la longitud y latitud del Templo” (p. 11); adujo a su vez a su favor la iglesia –prioral de Nuestra Señora de los Remedios⁵⁵– del Puerto de Santa María (Cádiz) (en proporción 2/5), cuyos materiales eran menos fuertes que los de la catedral de Cádiz para resistir vientos y temporales, así como la del convento de San Pablo de Sevilla, obra del propio Leonardo de Figueroa. Así mismo, defendió la progresión arquitectónica a partir de modelos y soluciones consagradas, como la inventada por Bramante en San Pedro de Roma, en la que había elevado una Rotonda –con su cuerpo de luces, media naranja y linterna– por encima de cuatro arcos torales, progresión evidenciada en las dos iglesias jesuíticas de Roma y Milán y –pero *contra producentem*– el Escorial⁵⁶. Por ello, Acero se preguntaba quién sería “tan temerario, que se gobierne por las reglas de los Antiguos primeros, teniendo en los modernos la experiencia en sus Obras de lo que sus plumas nos dexaron escrito, y diseñado” (p. 12).

De hecho, Acero sostenía que a sus pilares les sobraba de hecho grueso al ir reforzados con sus columnas de mármol, como podía probarse con sus tres términos de argumento: razón, autoridad y ejemplo o paridad, y por medio de la experiencia. El arquitecto argumentaba con el hecho de que se había probado la resistencia al peso de una de sus columnas, en presencia del cabildo catedralicio, cargándola con el triple de lo que sostendría⁵⁷; tras este experimento, Acero podía asegurar que los pilares en realidad sobraban, siendo “capazes las Columnas solas de mantener el grave del proyectado Cruzero” (fol. 14).

“... VIVOS, AUNQUE MUDOS MAESTROS”

Sobre las doctrinas teóricas de Serlio, Palladio y “otros muchos Autores igualmente Clásicos”, y sobre las “doctrinas prácticas” de eminentes artífices como Vignola y Tibaldi (así como los de las iglesias de los jesuitas de Madrid y Málaga), Acero se reafirmaba en su dictamen y en una personal “crespa Arquitectura”, que analizaremos más adelante, rechazando en consecuencia las alternativas dibujadas por Ribera y el Padre Silva, que Acero consideraba no obstante “menos mala”.

Acero arremetía contra el arte de la albañilería por su carácter eminentemente práctico y a pesar de la excelente biblioteca que el venerado Figueroa poseía en Sevilla y él mismo constituía por su saber –“por su afición à la adquisición de buenas noticias, y por las Obras, que ha fabricado”–, recriminándole que no hubiera tenido en cuenta el “aumento [de] la calidad de la materia”, que permitía

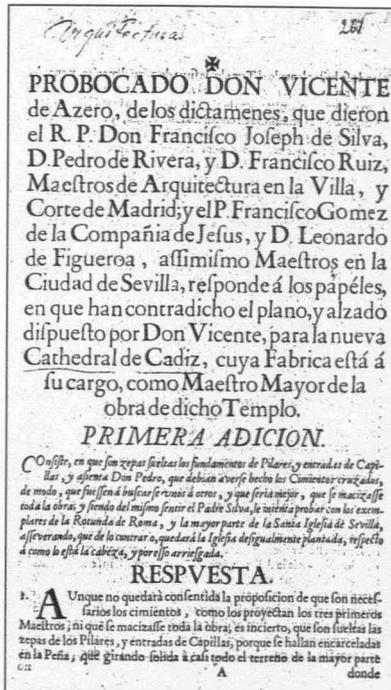


Fig. 13. Probochado don Vicente de Azero (México, Colección Guillermo Tovar de Teresa).



Fig. 14. José Gallego y Oviedo del Portal, "Papel manifiesto" (Sevilla, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera).

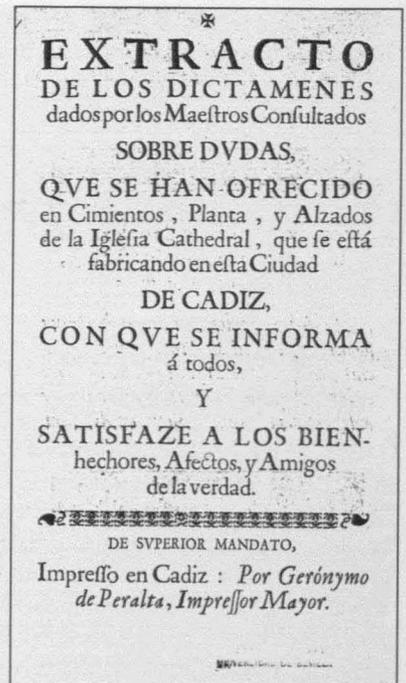


Fig. 15. Anónimo [Vicente de Acero], "Extracto de los dictámenes" (Sevilla, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera).

"mayor firmeza en los que constaren de más sólido material". Aunque se le pudiera replicar que "este material y sus cortes, nõ es de la profesión, que exerce el Maestro Figueroa... à ninguno se le puede, ni debe permitir, que meta su hoz en agena mies" (fol. 16). Para hacer una crítica, proseguía Acero, era necesario ser "dueño de las circunstancias, que concurren en Don Vicente". Había comprendido "lo que basta" de aritmética, geometría y álgebra antes de pasar a la práctica de la profesión, consiguiendo al año de discipulado "crédito de Cortista, en que diò tantas muestras, y pruebas de su Inventiba, y habilidad en cortes, de qualquier género de Piedra"; por ello, lo hizo su maestro, don Francisco Hurtado Izquierdo, y también su aparejador en la obra del Sagrario de Granada, y quedaba publicado en sus obras de Granada, la Cartuja del Paular de Rascafría de Segovia y las catedrales Guadix y Cádiz; en ésta, y sin saber quién había sido el autor de sus cortes, había recibido su Panteón aplauso del Excelentísimo señor Don Próspero Borbón [en Cádiz en 1724]⁵⁸, quien había declarado que no esperaba ver otros similares a los que antes había visto en Guadix. Añadía su conocimiento en la calidad de los terrenos, viajando para ello por España y las "Provincias de Italia, viendo al mismo tiempo los más cèlebres Edificios, que son también vivos, aunque mudos Maestros".

En este momento de su escrito, Acero se lanzó a un *excursus* en el que analizaba las razones por las que en "nuestra España" había adelantado escasamente este ingenio: no la carencia de ingenios ni de profesores de los fundamentos matemáticos de la teoría, sino la carencia de seminarios, los "talleres de las obras grandes", "donde se aprende la Práctica, conque también se perficiona, y adelanta la Theórica", al impedirse a los maestros tener discípulos con jornal ("que imaginan gasto inútil"). Esta situación acarrea el que los extranjeros – "nõ sin alguna razón" – se hicieran "dueños del gobierno de los Artes"⁵⁹; y que "algunos naturales", con "humos de Maestros", aunque fuera "más con vanidad, que suficiencia", mantuvieran por oráculos a los antiguos, cuando todavía no había nacido "el no pierde por delgado, etc." Sus obras "pierden el rumbo", "no tocan Pelòta en sus respuestas, ò pareceres, tienen igual desgracia en los remedios, que proyectan"; esto quedaba demostrado por las "ruinas" que habían presentado al cabildo de Cádiz, y los proyectados remedios para unos daños que solo existían "en su sentín, ò concepto".

Contrariamente había ocurrido, como era natural, al propio Acero. Siendo aparejador de Hurtado Izquierdo, el jesuita Padre Sarriá o Sarriá lo había llevado a Guadix, por orden de su cabildo y obispo, para examinar la obra de



Fig. 16. *Catedral de Cádiz. Fachada* (Foto F. Marías).

la catedral; había explicado los yerros que incluso reconoció el maestro de la fábrica, demoliendo el propio Acero más tarde, al ser nombrado su maestro mayor, lo ejecutado desde tres años antes para poder volverla a plantar⁶⁰.

De igual forma había ocurrido en la fábrica de la catedral de Málaga, a la que dió [1723-1724] remedio “que Don Vicente proyectò, y se practica en la nueva Cathedral”⁶¹, o en la Cartuja del Paular, donde había desatado “los Gordianos nudos, que dexaron vencida la Theórica, y Práctica de grandes ingenios”, al poner en perfección sus capillas e ideas aplaudidas, aprobadas incluso por Hurtado, “de cuyo delicado, y buen gusto se vistieron los perfiles”⁶². El último ejemplo de su arte era el gaditano y sus adiciones impresas y que se daban a la prensa, repitiendo Acero que de ser “con reiteración probocado, se halla prompto à concurrir en pública, o privada Palestra, para defender la idèa”.

Continuó don Vicente defendiendo su profesión al equiparar la albañilería al “canto llano” de la arquitectura, “que con alguna propiedad se puede llamar Música, por la

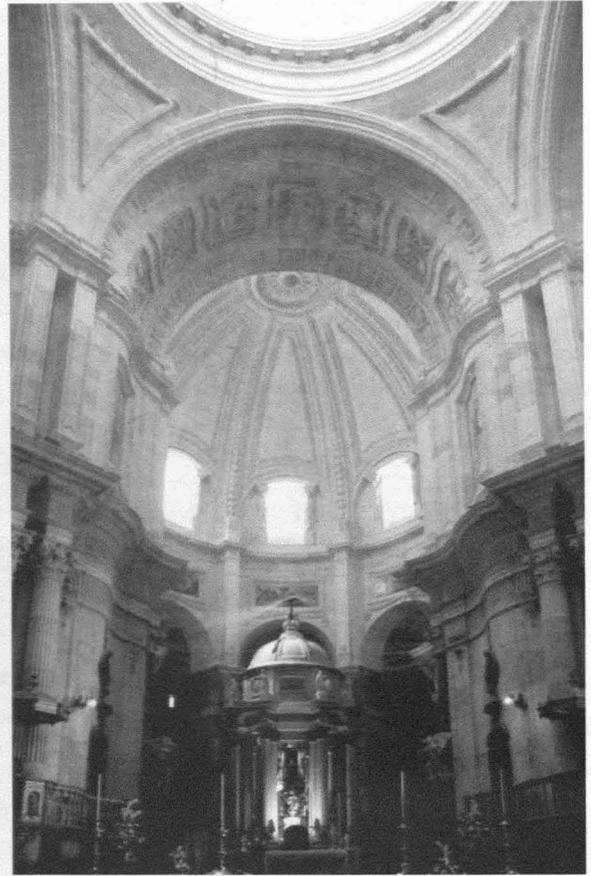


Fig. 17. *Catedral de Cádiz. Vista interior general* (Foto F. Marías).

consonancia, que debe hazer el terreno con los Cimientos, estos con el Plano, este con el Alzado, à que deben corresponder los perfiles”, mientras la cantería era el “contrapunto, por la variedad de la calidad del material... y por los extraordinarios cortes que concurren” (pp. 19-20).

En este campo, Acero señalaba sus aportaciones desde joven; “Inventibas” de nuevos cortes primorosos, nuevos instrumentos para facilitar el trabajo, búsqueda de nuevos “saynetes” para los moldes. Con ello no solo había abaratado costos, sino también dado “seguras reglas” para trazar, por ejemplo, columnas salomónicas de roscas a una mano o a dos⁶³.

En Cádiz, por último, Acero había superado a los otros maestros y muy grandes artífices que habían concurrido al diseño de su nueva catedral, aunque hubiera alguno que hubiera llegado a acusarlo de no ser suya la fachada y las torres; este infundio había sido desmentido por don Diego de Landa, y su propia “ingenuidad” alabada por el matemático Lucas de Valdés⁶⁴. Tampoco Acero “desmayò” por “la consideración de ser empresa, que avía de seguir à vista de todo el Mundo: Tal es Cádiz en la variedad de



Fig. 18. *Catedral de Cádiz. Cuerpo de iglesia, Nave central* (Foto F. Marías).



Fig. 19. *Catedral de Cádiz. Cuerpo de iglesia, Nave lateral* (Foto F. Marías).



Fig. 20. *Catedral de Cádiz. Querubines de las ventanas* (Foto F. Marías).

Naciones, que à ella concurren” (fol. 21). A pesar de las censuras, Acero había dado prueba ya de su “atrevida” arquitectura en los Panteones, trazados y construídos como un “Rotundo”, “sin Puntales, ni Clave de las comunes”. Confiaba en que la Divina Providencia proveyera de recursos al cabildo, y a él mismo “vida para perficionar el Templo hasta el último Perfil”, aunque “pues no peynando muchas canas (como alguno dixo) no se necessita, que intervenga milagro”. No obstante, para “en caso de que Dios le llam[ar]e à juicio”, ofrecía “con el mayor esmero dedicarse à disponer demostraciones ciertas, y seguras Reglas, y Pautas, para que se acabe como se halla plantado, y diseñado”. Evidentemente pronto su confianza sería puesta en entredicho.

LA REALIDAD DE LA FÁBRICA

Cerrado en 1728 —como veremos en falso— el “Probocado”, Acero debió de iniciar la cimentación de fachada y torres en la primavera de 1729. En febrero de 1729 Felipe V visitó Cádiz con la familia real y es muy posible que recibiera la fábrica catedralicia la visita y aprobación del arquitecto real que los acompañaba⁶⁵. Por otra parte, según el “Extracto” de 1730, Acero no encontró para la torre oriental [estando la catedral orientada de norte a sur] te-



Fig. 21. *Catedral de Cádiz. Cuerpo de iglesia, Capilla lateral* (Foto F. Marías).

rreno firme ni capaz de otra fortificación que no fuera la de unos inusuales “tiradillos” de hierro, cuya propiedad había “caseramente... experimentado”, en lugar de las tradicionales estacas de madera; ante las dudas, Acero remitió un memorial al cabildo y explicó su idea ante la corporación en la Sala Capitular, tomándose un acuerdo negativo el 3 de junio. Se había formado una comisión con los maestros locales Juan Ignacio (maestro mayor de las murallas), Juan de Santiago Zamorano (alarife municipal) y Blas Díaz, antiguo alarife, quienes habían recomendado las estacas para la cimentación⁶⁶. Se leyeron también los informes previos de Figueroa y Gómez para insistir en que la fachada y torres debían ser construidas “a la romana”, profundizando desde la superficie del agua ayudándose con pilotes de madera, y se terminó rechazando por no experimentado antes y por “temerario” el sistema propuesto por Acero. Así se le comunicó al maestro mayor, quedando los diputados del cabildo al cuidado de la obra. Acero empezó a estacar pero ante las dificultades y desigualdad del terreno, y ante riesgo de ruina en el inmediato colegio y casas vecinas, se detuvo. Una junta privada reunió a uno de los diputados con el arquitecto, los alarifes y el maestro de las murallas de la ciudad; los “Cavalleros Ingenieros de esta Plaza” también desaprobaban el terreno pero desaconsejaban el empleo de las estacas de hierro. Se hizo entonces preciso llamar al maestro de la Colegiata del Divino Salvador de Jerez de la Frontera Ignacio Díaz [de los Reyes]⁶⁷, que, con Santiago Zamorano y Blas Díaz, dirigió dos calicatas (27 de julio de 1729) del terreno, que hallaron ser “casajoso” o de “sahorra” con un plano inferior de arena; propusieron que se continuara la cimentación, “al estilo romano de Hormigòn, ò de Mamposterìa”⁶⁸, sin estacas de ningún tipo (pues las de



Fig. 22. *Catedral de Cádiz. Crucero* (Foto F. Marías).

hierro, aunque no desunieran el terreno, terminarían desapareciendo a causa del orín y el salitre, separándose en hojas y dejando “su lugar vano, y falsa la operación”).

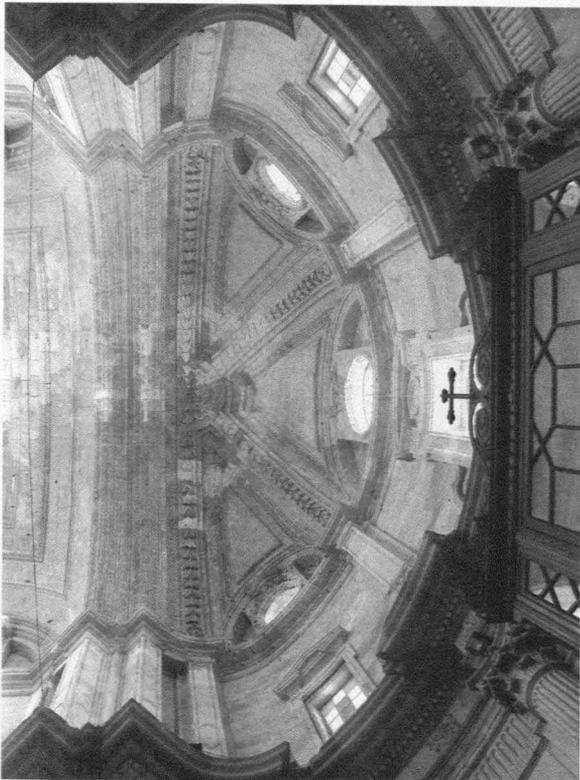


Fig. 23. *Catedral de Cádiz. Crucero* (Foto F. Marías).



Fig. 24. *Catedral de Cádiz. Pilares torales* (Foto F. Marías).

Una nueva junta tuvo entonces lugar en el gabinete del obispo Lorenzo Armengual de la Mota; los ingenieros militares opinaban ahora que era mejor utilizar un pilotaje de madera y no se alcanzaba un acuerdo. Finalmente, se decidió emplear las estacas solo en la torre occidental y que se hiciera un emparrillado en todo su plano. Mas los problemas no quedaban resueltos; Acero se había “retirado de la Obra” y se dejó en manos de los alarifes locales Blas Díaz y Juan Santiago Zamorano la cimentación de la fachada, consultando las dificultades con el ingeniero principal de la plaza gaditana [quizá Ignacio Sala]. Aunque se invitó al arquitecto a la visita, dado que cualquier yerro no le sería imputable, Acero respondió con un Memorial en defensa de sus “Tiradillos de Fierro” y la solicitud al cabildo de licencia para poder retirarse a su casa, tras dársele razón de los daños que hubiera ocasionado a la fábrica catedralicia. Una junta capitular, del 10 de octubre de 1729, acordó ante esta situación y a requerimiento del canónigo Juan Jerónimo de Tejada, que se le admitiera su “despedimiento”. Según otra fuente, Acero había dimitido de su cargo, habiendo sido acusado de terco, de “inconstancia y desigualdad en el gobierno de la obra”, y de “pretensiones poco políticas”.

Continuada la obra de la cimentación bajo la dirección del anónimo ingeniero, se hallaron nuevas dificultades y hubo de modificarse el método respecto a la inicial propuesta de éste. Por ello, se requirió la presencia del maestro mayor de la catedral de Guadix, Gaspar José Cayón de la Vega (1687-1769), que compareció en diciembre de 1729; Cayón aprobó lo realizado y aconsejó, tras diferentes catas del terreno, continuar con el mismo sistema, recurriendo a lo escrito por Leon Battista Alberti⁶⁹. Así mismo Cayón alabó el Panteón y sus bóvedas subterráneas, por su firmeza, distribución y claridad, y el plano y “feliz idea” de la catedral en su conjunto, que parecía atenerse a lo requerido por el mismo Alberti en su tratado en términos de moderación, utilidad, gracia y hermosura⁷⁰. Elogió especialmente “por bien considerado, y primoroso” el enlace de los arcos de las capillas hornacinas que circundaban la capilla mayor; consideró los gruesos de los pilares suficientes, de emplearse el mármol en sus columnas y reducirse la anchura de los caracoles de los pilares mayores; también juzgó correctas las alturas de las naves y causa de la majestuosidad del templo y del desahogo de su cúpula, con tal de que no se excediera de la proporción dupla que mostraba el alzado de Acero; sin embargo, aconsejó suprimir el doble casco a la media na-



Fig. 25. *Catedral de Cádiz. Rotonda* (Foto F. Marías).



Fig. 26. *Catedral de Cádiz. Bóveda de la entrada al deambulatorio* (Foto F. Marías).

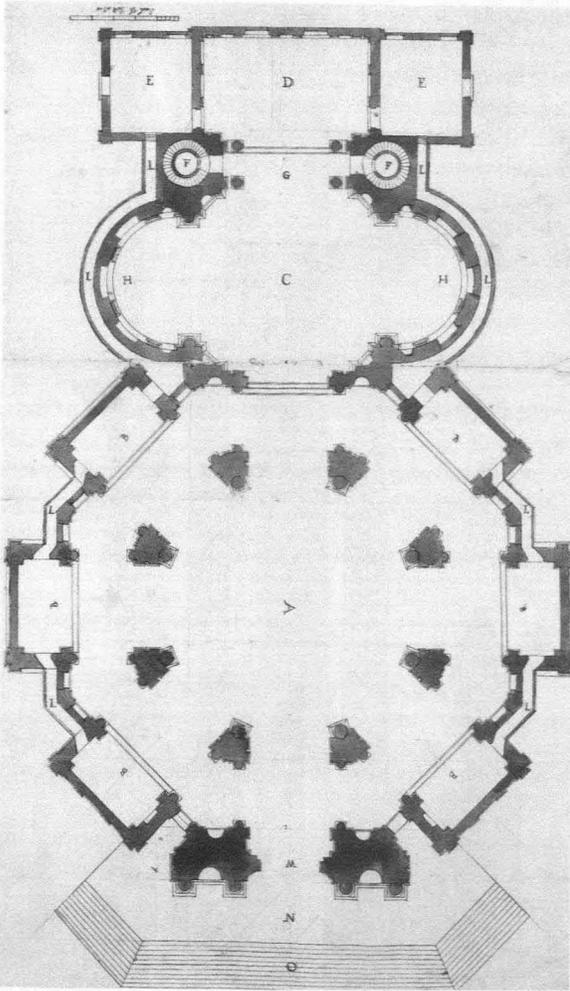


Fig. 27. Baldassare Longhena. Planta para la iglesia della Salute, de Venecia (Roma, Archivio Santa Maria in Vallicella).

ranja y prescindir de la linterna; en cambio recomendó mantener el proyecto de las torres.

Se prosiguió la obra de la cimentación, pero por acuerdo del 21 de abril de 1730 fue llamado también el maestro mayor de la catedral de Jaén, José Gallego y Oviedo del Portal (Salamanca, 1686-d. 1736)⁷¹. Gallego reconoció la fábrica y firmó el 10 de julio su informe, recomendando estacar de madera y encadenar los cimientos de la torre oriental; por otra parte aconsejó reducir la anchura interior de las torres en una vara, mudar los perfiles de los pórticos de la fachada, “haciendo obliquos sus Zócalos, Embazamento, y Columnas, de modo que nõ impidan las entrads a la Iglesia, que este efecto causan sus Angulos”. Las opiniones de Gallego nos son conocidas no solo a través del “Extracto”, sino también gracias al impreso que,

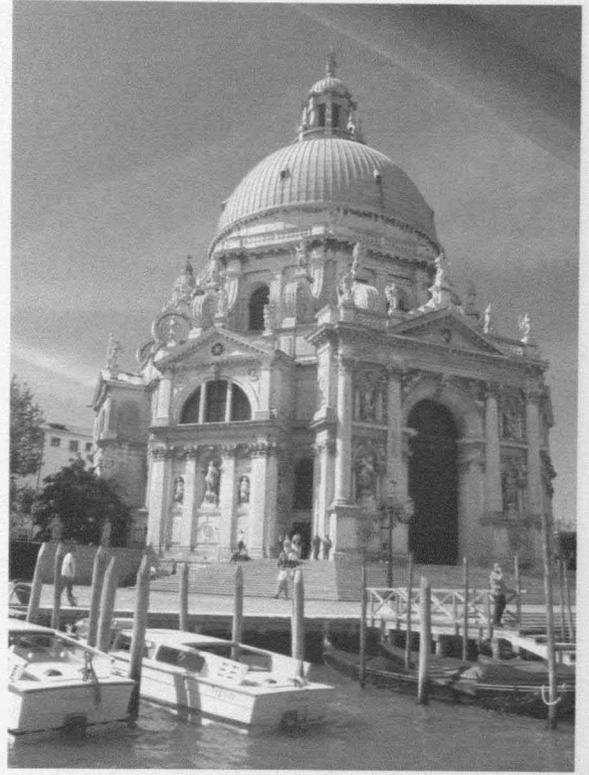


Fig. 28. Baldassare Longhena. Venecia, Chiesa della Salute (Foto F. Marías).

sin fecha pero firmado el 10 de julio de 1730, publicó, siguiendo la práctica iniciada por Acero, bajo el título de “Papel Manifiesto”⁷². Parece tomar la forma de una carta dirigida al deán del cabildo gaditano, constestación última a la dirigida el 24 de abril al giennese solicitando sus servicios y a las instrucciones que verbalmente se le habían dado ya en Cádiz el 27 de junio; como él mismo reconocía, a través de un lenguaje prolijo y un buen cúmulo de citas de “Autoridades clásicas”⁷³, no había innovado prácticamente nada.

A partir de lo afirmado en el “Extracto”, Acero replicó a las manifestaciones de Gallego con un nuevo papel de 13 de julio, sosteniendo la conveniencia de las estacas de hierro y que las torres requerían “estribos”, aunque fuera internos, por lo que no convenía reducir el grueso de los campanarios. Con respecto a la fachada y los perfiles de sus pórticos, Acero defendía su solución que no “embarazaba” las entradas, pues la del maestro de Jaén aun siendo más fácil de poner en práctica “le quita[ba] la hermosura”⁷⁴; de hecho, sobre ello ya había consultado con el maestro mayor de obras reales y éste había aprobado su proyecto en este particular.

Cerrado el episodio con la explicación final de Acero, el arquitecto parece haberse mantenido sin embargo en su

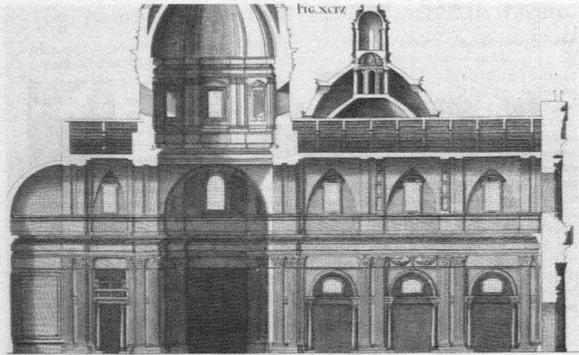


Fig. 29. Andrea Pozzo. "Perspectiva...", Sección de Sant' Ignazio de Roma, con la cúpula de Orazio Grassi (Fig. 94).

actitud dimisionaria y el cabildo en su postura de licenciarlo. Para empeorar todavía más su situación, Acero enfermó y, como hemos visto, tuvo que recibir la extremaunción y la ayuda económica del cabildo en 1730. La situación parecería insostenible y, de hecho, se le ofreció entonces, 1731, la maestría al granadino Gaspar José Cayón, también su sustituto en la catedral de Guadix, quien mantuvo la planta de Acero aunque modificara algunos elementos de su alzado, dirigiendo la fábrica hasta jubilarse en 1759⁷⁵.

La fábrica aceriana y la presencia gaditana de Acero llegaban a su fin y la historia posterior de la catedral, su fidelidad –en 1735 la obra alcanzó la altura de los dinteles de las puertas menores de la fachada– y traición al proyecto de don Vicente constituye otro capítulo que no abordaremos en esta ocasión.

PROBOCADO DON VICENTE DE AZERO: BIOGRAFÍA Y ARQUITECTURA

Al margen del debate sobre la solidez de la fábrica, en el que se demuestra la importancia de las discusiones de carácter científico más que artístico de la arquitectura, el "probocado Don Vicente" constituye un instrumento precioso para conocer al arquitecto y su catedral. Acero nos habla de su formación como cantero con Francisco Hurtado Izquierdo en la obra del Sagrario de Granada y de su trabajo como maestro mayor en la catedral de Guadix y la Cartuja del Paular, cerca de Madrid; también nos habla de sus lecturas, de su formación teórica y no solo práctica, de sus viajes por España y, "para enriquecerse de especies", las "Provincias de Italia, viendo... los más cèlebres Edificios, que son también vivos, aunque mudos Maestros"⁷⁶.

Su interés, sin embargo, no parece haber estado dirigido ni hacia las obras estructurales de los arquitectos que el llamó los "antiguos primeros", como Bramante en San

FIG. LVIII.

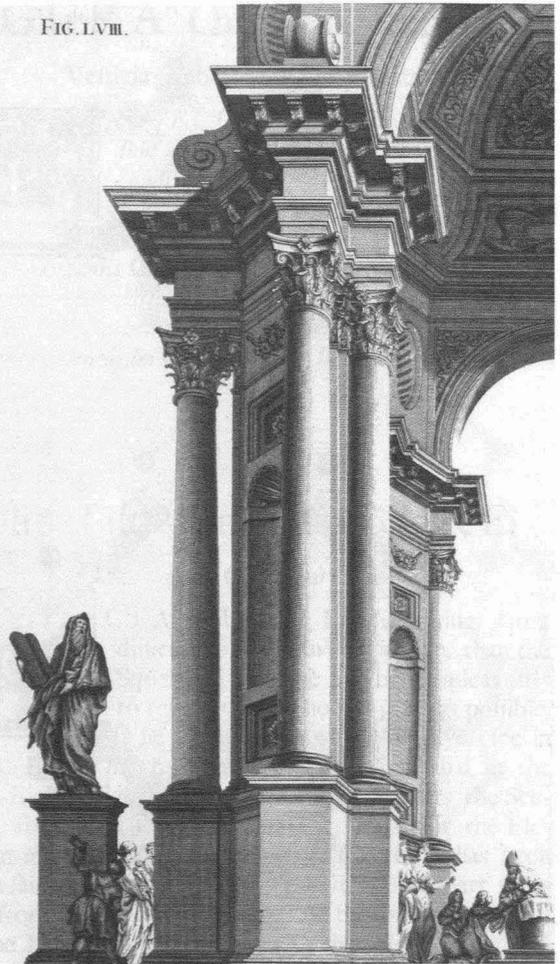


Fig. 30. Andrea Pozzo. "Perspectiva...", Templete (Fig. 58).

Pietro Vaticano o Juan de Herrera en el Escorial, ni hacia las de sus contemporáneos; consideraba en cambio "modernos" y "héroes de la facultad" a Jacopo Vignola (cuya iglesia del Gesù citaba a través de D'Avilier)⁷⁷, a Pellegrino Tibaldi (cuyo San Fedele de Milán citaba a través de Andrea Pozzo⁷⁸) y a Miguel Ángel también en San Pietro. Para Acero era una idea básica la necesidad general –constatable incluso en algunas fábricas góticas– de reducir los gruesos de los soportes, dándoles mayor capacidad a sus edificios y en consecuencia, "mayor belleza". Si Bramante había iniciado la genial "idea" de la cúpula con tambor (una Rotonda –con su cuerpo de luces, media naranja y linterna– sobre cuatro arcos torales, y había sido acusado entonces de "temerario su intento de practicar su nunca antes imaginado pensamiento", Acero se preguntaba quién sería "tan temerario, que se gobierne por las reglas de los Antiguos primeros, teniendo en los modernos la experiencia en sus Obras de lo que sus plumas nos de-

xaron escrito, y diseñado” (p. 12). A partir de tales modelos se podía llegar a la solución de cúpula que proponía, con dos calotas y dos linternas superpuestas, tomada a través de Pozzo del proyecto de 1626 del matemático jesuita Orazio Grassi (1583-1654) para la cúpula de Sant’ Ignazio de Roma⁷⁹. Los contemporáneos podían suministrar un nuevo repertorio decorativo, empezando por Francesco Borromini (decoraciones con estrías), tomadas del Collegio di Propaganda Fide⁸⁰, o del Padre Pozzo (ventana con frontón invertido); o suministrar nuevas ideas sintácticas como las columnas o las pilastras sesgadas de los ábsides del crucero, pero estas también podían depender de obras de autores con mayor autoridad –“autores clásicos”– como Miguel Ángel en la Cappella Sforza de Santa Maria Maggiore⁸¹, mientras que los pilares libres podían depender del San Fedele de Tibaldi⁸², y sus amplios pilares en *farfalla* (mariposa) del proyecto de Raphael para San Pietro publicado por Serlio.

“CON EL SOMBRERO EN LA MANO”

Mas no eran solamente los arquitectos italianos los que gozaban del estatuto de clásicos para Acero; al “gran [Diego de] Siloé Español..., como à Príncipe en la profesión de la Arquitectura, *debèmos nombrar con el sombrero en la mano, como los Italianos à su Michaël Angel de Bonarrotà*”. Su importancia residía en haber inventado soluciones que, consagradas por el uso, habían permitido el progreso de la arquitectura; ello era comprobable en sus catedrales de Granada y Málaga⁸³, y entre otras obras modernas que suponían su desarrollo, las catedrales de Jaén y Guadix y el Sagrario de Granada (1705-1714 y 1722-1738), de su maestro Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725)⁸⁴. Éste había intentado “vestir” a la granadina la estructura básica de San Pietro; Acero, a su vez, parece haber buscado una especie de deslizamiento de las planimetrías del Sagrario y la Catedral de Granada. Una fachada curvilínea más que ondulante y deudora de las estampas de Andrea Pozzo⁸⁵, modificada con respecto a su imagen original por los sucesores de Acero, daba paso a un cuerpo de iglesia que “estiraba” el Sagrario granadino y sustituía sus pilares, vertebrados ortogonalmente, por nuevos pilares de sección elíptica, a los que se adosaban columnas dispuestas en dirección sesgada, siguiendo las directrices diagonales que recogían los diseños de las bóvedas de arista –casi a la gótica– de sus naves laterales. La cúpula con tambor del crucero cubría el altar; detrás se abre, a través de un arco de triple curvatura “en torre cavada”, una rotonda a la manera de la catedral de Granada, cubierta con su cúpula con lunetos y circundada por su correspondiente deambulatorio⁸⁶. La figura geométrica del octógono organiza toda esta zona de la cabecera, racionalizando la irregular figura decagonal de Siloé; pero,

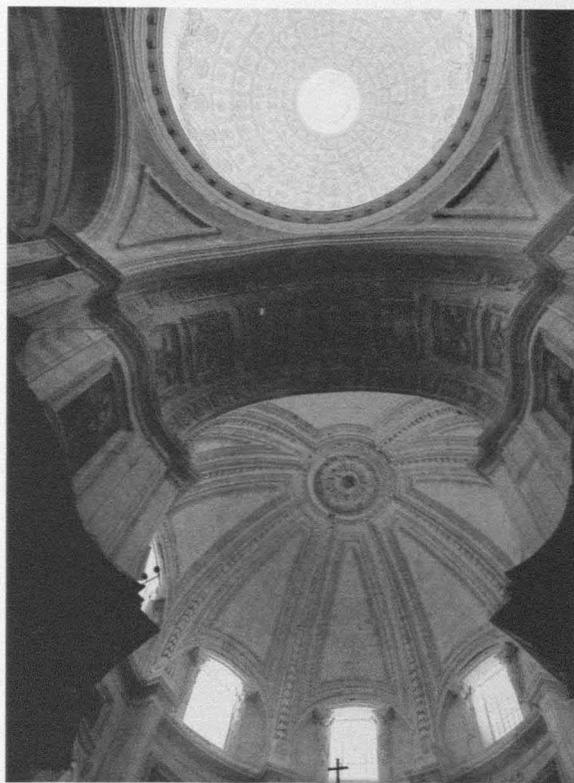


Fig. 31. Catedral de Cádiz. Cúpula y rotonda (Foto F. Marías).

contra toda tradición medieval o moderna (Baldassare Longhena en la Salute de Venecia) entre el octógono del muro exterior de capillas y el de la rotonda se inscribe un polígono de dieciséis lados, que hace estallar los frentes de las capillas hacia el interior de la girola⁸⁷.

Frente a la tradición secular de sus entradas abiertas en un muro plano, las capillas de Acero se abren en ángulo, motivo insólito que se repite en algunas de las ventanas, y nos trae a la memoria soluciones góticas de Valencia del siglo XV y renacentes de Andalucía del XVI. Incluso, para rizar el rizo, los abovedamientos de las capillas mayores de la girola, con las del cuerpo de iglesia, dejan de ser cóncavos para transformarse en curvas convexas, que se hacen eco del carácter curvilíneo –en este caso incluso cóncavoconvexo– de los grandes machones torales que unen la cúpula y la rotonda, interconectando más que separando sus espacios.

UNA ARQUITECTURA CRESPA

Curvas y ángulos configuran esta nueva declinación del estilo de Siloé y Hurtado, que Acero adjetivó como “arquitectura crespá”, como si formara parte de un paisaje marítimo en el que el mar encrespado del Océano



Fig. 32. *Catedral de Cádiz. Rotonda*
(Foto F. Marías).



Fig. 33. *Catedral de Cádiz. Deambulatorio*
(Foto F. Marías).

Atlántico, desde la llamada Muralla del Vendaval, o desde la bahía, desde el que se tendría la primera visión de la catedral antes de llegar a puerto, podía oponerse a aguas más reposadas u ondulantes, como las de la Laguna veneciana de la iglesia de Santa Maria della Salute⁸⁸; los contrafuertes en forma de voluta de Acero parecen alejarse, en su crespo perfil tanto de los de Longhena como de los de sus más probable fuente el proyecto de Sangallo il Giovane de San Giovanni dei Fiorentini grabado por Antonio Labacco.

Este término *crespo* no se había utilizado, hasta donde llegan nuestros conocimientos, en el vocabulario crítico de nuestra arquitectura; su significado ha de ser reconstruido para su cabal intelección. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611, explica el término con una analogía capilar; como el cabello, lo encrespado o crespo era lo rizado o ensortijado, vinculándolo también a las plantas “encarrujadas”, siendo lo encarrujado o corrugado lo que estaba plegado con arrugas como las tocas o las espumillas de las damas⁸⁹. En fechas absolutamente contemporáneas como la del *Diccionario de la lengua castellana* publicado por la Real Academia Española, cuyo volumen dedicado a la

letra C veía la luz en 1729, volvemos a encontrar la referencia a los cabellos “erguidos y crespos” pero para insistir tanto en sus efectos —“horribles y espantables”— como a la necesidad de su artificio —“crespos con grande industria”—, para proceder de inmediato a insistir en este doble sentido: “metafóricamente se dice del estilo elegante y realzado”, pero también “alterado irritado y enemistado”⁹⁰. En el uso literario, la referencia más usual es al cabello, contradictoriamente entendido tanto como rizado y sutilmente ondulado como fosco, corto, hirsuto, erizado y desgreñado⁹¹. A partir del siglo XVII parece haberse comenzado a utilizar aplicándolo a rios, arroyos y al mar, como en *La Hispálica* (1696) del sevillano Luis Belmonte Bermúdez o en *El Bernardo* (1624) de Bernardo de Balbuena, quien precisa la aspereza de estos mares crespos, llenos de escollos y remolinos, y desde fines del Seiscientos y sobre todo del siglo XVIII al estilo literario enrevesado y culterano, como se precisa en *El cautiverio feliz* (1673) del chileno Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (“no necesita de pompa la predicacion cristiana, ni de crespo lenguaje ni culto adorno”), o en la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas* (1758) de Francisco José de Isla: “inculcaba tanto en que el latín

fuese siempre cespado y todo lo más obscuro que fuese posible” para fijar una “Cuarta regla. Sea siempre el estilo cespado, hinchado, erizado de latín o de griego”. Sería lógico que don Vicente de Azero hubiera utilizado en término para referirse a una arquitectura que combinara los dos formalismos capilares y acuáticos ya apuntados pero en el que las connotaciones de artificiosidad y rebuscamiento estuvieran siempre presentes.

Una metáfora náutica podría también añadirse a la más estrictamente marítima; ya George Kubler utilizó en 1957, al referirse a los sesgados soportes del arco toral gaditano, un símil de este tipo, viéndolos penetrar en el espacio como “la proa de un navío abre las aguas”⁹². El conjunto de la máquina catedralicia, con su perfil curvado y sus airoas torres flanqueando una altísima cúpula, tendría que haber sobresalido de forma rotunda sobre el caserío horizontal de la ciudad de Cádiz, rivalizando en su verticalidad solo con los mástiles de los navíos atracados en su puerto, a los que superaba sin ningún género de dudas. Naturalmente, el paisaje de Cádiz se ha transformado radicalmente para que nos sea hoy fácil revivir semejantes relaciones, pero en su contexto temporal la magnitud de la fábrica de Acero solo podría haberse calibrado frente a las grandes estructuras flotantes que permitían a Cádiz, con su comercio, costearse semejante catedral.

No es de extrañar que sus contemporáneos juzgaran la catedral de Cádiz globalmente como una “provocación”, a la que respondió el a su vez “provocado” Acero con el memorial que, orgulloso de su hazaña, llevó a la imprenta. Una decidida voluntad matematizadora en su vertiente geométrica, un énfasis en el arte de la cantería y sus con-

secuencias, un gusto por las formas poligonales y oblicuas, las visiones escorzadas, transversales o diagonales, y un deseo de reutilización de modelos propios –góticos o renacentistas– como referentes históricos, serían algunos de elementos que contribuirían a definir la arquitectura barroca española. Como ya había señalado el matemático jesuita flamenco Jean-Charles della Faille en sus lecciones de arquitectura del Colegio Imperial de Madrid, un siglo antes, tras criticar las limitaciones y la falta de método sistemático de Vitruvio o Serlio: “... es de espantar que hemos puesto más fuerza en conformarnos con las fábricas de los antiguos que con sus vestidos como si no se pudiesen hallar mil géneros de adornos y proporciones en el edificar, como se han hallado modos diferentes en el vestir”⁹³.

Es evidente que en la época de los miriñaques, guardainfantes y casacas se podían despreciar los peplos de los griegos y las togas de los romanos, no solo por su limitado ornamento sino por su simplicidad estructural. Acero pudo acusar de su desdijo a los que tenían “por oráculos a los antiguos”, a pesar de que su catedral fuera una reflexión consciente sobre la tradición cultural de la arquitectura española; Acero pudo ser acusado no solo por sus pretensiones de modernidad arquitectónica, sino por sus “pretensiones poco políticas”; quizá ello fuera lógico tras la publicación de su pamfleto, pues había convertido a la arquitectura en un asunto no solo artístico sino económico, social y político, en el sentido estricto de la palabra. Y llevó la discusión sobre su fábrica desde la privacidad del cabildo catedralicio o el estudio del obispo a la arena de la discusión pública. Y eso probablemente era demasiado moderno.

NOTAS

- ¹ Se ha realizado este trabajo en el marco de la investigación “De Jerusalén a Roma: modelos y tipologías de la cultura arquitectónica de la España de la Edad Moderna (Siglos XV-XVIII)”, Proyecto BHA2001-0159 del Ministerio de Ciencia y Tecnología, que se prolonga ahora con el título “Los Templos de Salomón: las Antigüedades hebraicas en la construcción del imaginario arquitectónico de la España altomoderna”, Proyecto HUM2005-00300/ARTE del Ministerio de Educación y Ciencia. Se trata del desarrollo y ampliación de la ponencia presentada al Symposium ‘Circa 1700: Architecture in Europe’ Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington D.C. (USA), 2000, y que apareció finalmente publicada como artículo “From Madrid to Cádiz: The Last Baroque Cathedral for the New Economic Capital of Spain”, en *Circa 1700. Architecture in Europe and the Americas*, ed. Henry A. Millon, Studies in the History of Art, National Gallery of Art-Yale University Press, Washington D.C.-New Haven-Londres, 2005, pp. 138-159.
- ² Aunque volvió de manera efímera a Sevilla en 1725. Antonio GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, *Cádiz y el Atlántico (1717-1778)*, 2 vols., Sevilla, 1976 y ahora “La etapa de residencia en Cádiz hasta su extinción (1717-1793)”, en *España y América, un Océano de Negocios: Quinto Centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2003, pp. 65-80; Manuel BUSTOS RODRÍGUEZ, *Cádiz en el sistema Atlántico*, Sílex, Madrid, 2005. Véase también Víctor Fernández Cano, *Las defensas del Golfo de Cádiz en la Edad Moderna*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, Sevilla, 1973. Juan Antonio CALDERÓN QUIJANO *et al.*, *Cartografía militar y marítima de Cádiz (1513-1878)*, 2 vols., Sevilla, 1978. Teodoro Falcón Márquez, *La Bahía de Cádiz en tiempos de Carlos III*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1988. P. ORTIZ, M. A. VÁZQUEZ, M. A. GUERRERO y E. GALÁN, “Influencia de las características petrográficas en el estado de alteración del interior de la Catedral de Cádiz”, *Boletín de la Sociedad Española de Mineralogía*, 22-A, 1999, pp. 79-80.
- ³ Ya en septiembre de 1719 el tesorero Francisco Román Infante presentó al cabildo algunos dibujos modernos, así como de la época del arcediano de Medina-Sidonia José Ravasquero (1674-1676) para la reforma de la vieja catedral de la Santa Cruz. Sobre los proyectos del siglo XVII, L. Pérez del Campo, 1988, pp. 7-9 y 19-20.
- ⁴ Es el título del libro de Fray Jerónimo DE LA CONCEPCIÓN, *Emporio del Orbe, Cádiz ilustrada*, J. Bus, Amsterdam, 1690 (reed. *Emporio del Orbe*, 2 vols., Universidad de Cádiz, Cádiz, 2002).

- ⁵ En una representación celebrada en 1793 que el cabildo eclesiástico presentó al Consulado, se decía que el edificio tenía que corresponder: “a la idea que por él se intentaba formasen los nacionales y extranjeros de la perfección de nuestras artes y de la robustez del principal nervio del Estado, que es el comercio... [y para el que] Cádiz, por su situación y por las ventajas de su puerto, sería siempre la *garganta de las Américas*”. Al menos la catedral de Cádiz se “alimentó” del comercio americano desde que el 25 de noviembre de 1726 consiguió finalmente la Real Cédula que creaba un “cuartillo”, que se mantuvo vigente hasta las guerras revolucionarias de 1793. Consistía en el 0,25% de todos los frutos y caudales de los tres primeros galeones comerciales arribados desde América con destino a la propia ciudad de Cádiz. Sobre la financiación, véase Lorenzo PÉREZ DEL CAMPO, *Las Catedrales de Cádiz*, Everest, Madrid, 1988, pp. 30-31. Este sistema de aportación del comercio americano supuso el 72,23% de los ingresos a la fábrica; en 1770 se calculaba que se había gastado 14.500.000 de reales, de los que casi el 75% procedían del “cuartillo”. Pascual MADDOZ, 1848, 5, p. 171, adjunta a partir de Urrutia otras cantidades: hasta 1793 24.829.796 reales (y 20.780.443 reales correspondientes al cuartillo); hasta 1843, se habrían gastado 27.384.233 reales.
- ⁶ Por aquellas fechas, en las que España seguía siendo la mayor potencia mundial pero no la europea, Cádiz era la cuarta ciudad española -tras Madrid, Barcelona y Sevilla- por número de habitantes -unos 72.000- y un núcleo de primera importancia desde un punto de vista naval y económico, al haberse trasladado a su puerto, desde Sevilla, en 1680, la cabecera de la Carrera de las Indias y, en 1717, la Casa de la Contratación del comercio americano, un monopolio que perdería en 1778 con los Decretos de Libre Comercio de Carlos III.
- ⁷ Realizada por el ingeniero militar Alfonso Jiménez (1777-1779), para serle enviada a Madrid a Carlos III (Cádiz, Museo Histórico Municipal). Según su inscripción, habría sido encargo de Carlos III, a través del secretario de Estado el Conde Ricla Ambrosio Funes de Villalpando, quien habría ordenado “una colección general de bajo relieves de todas las Plazas de sus reinos”; el encargo fue dirigido al director general del Cuerpo de Ingenieros y arquitecto mayor del rey Francesco Sabattini y esto lo encomendó al coronel de infantería e ingeniero ordinario Alfonso Jiménez, con un presupuesto de 6.000 escudos anuales. Sin embargo, solo se realizó la de Cádiz (y la del Fuerte de la Concepción, Madrid, Museo del Ejército), probablemente a causa de la delicada situación coyuntural de la ciudad; al parecer su sueldo durante este periodo ascendió hasta los 213.397 reales. Objetos desmontables y armables, se destinaban a una casa real de la corte de Madrid (finalmente el Casón del Buen Retiro), donde se colocarían junto a los planos y perfiles preparatorios.
- Las características de la maqueta (escala de 7 varas por pulgada de Castilla, los proyectos a realizar quedarían en “lunetas” independientes y sueltas con respecto a la placa base, navíos de caoba o peral pero con la artillería de ébano o latón), sus materiales (maderas de ébano, caoba, sándalo, pino de Flandes, guayacán, palosanto, marfil, papel negro de abanicos para las ventanas) y rasgos formales de la maqueta parecen demostrar el cambio de intención, aunque el rey se hubiera inspirado en los plan-reliefs a la francesa. Por otra parte, el Teniente Coronel Jiménez partió para su ejecución de la planta de la ciudad (Cádiz, Archivo Municipal), que había levantado en 1749 el ingeniero militar Ignacio Sala, y de los planos de la catedral en construcción. Sobre los ingenieros, Gloria CANO REVORA, *Cádiz y el Real Cuerpo de ingenieros militares (1697-1847). Utilidad y firmeza*, Universidad, Cádiz, 1995.
- Sobre esta maqueta, véase César PEMÁN, “El plano relieve de Cádiz de 1777-1779”, en *Actas del XXIII C.I.H.A. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Universidad, Granada, 1976, III, pp. 651-665; Ricardo MORENO CRIADO, *La maqueta de Cádiz*, Cádiz, 1977; Antonio BONET CORREA, *Cartografía militar de plazas fuertes y ciudades españolas. Siglos XVII-XIX. Planos del Archivo Militar Francés*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, p. xlviii; J.L.S. [José Luis Sancho], “La colección de relieves de las fortificaciones del Reino, y el ‘Modelo’ de la Ciudad de Cádiz”, en *Francisco Sabatini 1721-1797*, ed. Delfín Rodríguez, Electa España, Madrid, 1993, pp. 510-511; Francisco QUIRÓS LINARES, “Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real Gabinete topográfico de Fernando VII. Una aproximación”, *Hería*, 35, 1994, pp. 203-224; Fernando MARIAS, “From the ‘Ideal City’ to Real Cities: Perspectives, Chorographies, Models, Vedute”, en *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*, ed. Henry A. Millon, Bompiani, Milán, 1999, pp. 218-240. Sobre los plans-reliefs en general, Antoine DE ROUX, Nicolas FAUCHERRE y Guillaume MONSAINGEON, *Les plans en relief des places du Roy*, Adam Biro, París, 1989; Isabelle WARMOES, *Le Musée des Plans-Reliefs. Maquettes historiques de villes fortifiées*, Éditions du Patrimoine, París, 1997. También Juan Miguel MUÑOZ CORBALÁN, “La ‘Colección de Relieves de las Fortificaciones del Reino’. Essai d’organisation du Cabinet de Plans-Reliefs en Espagne pendant le règne de Charles III”, en *Actes du Colloque International sur les Plans-Reliefs au passé et au présent*, ed. André Corvisier, SEDES, París, 1993, pp. 181-194.
- ⁸ Los dibujos han sido restaurados por Rocío Hermosín Miranda y expuestos en Cádiz en 2003, en la muestra *Los planos de la Catedral de Cádiz. Su restauración en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz*, eds. Alberto Sanz Trelles, Pablo Antón Solé, Manuel Ravina Martín y Rocío Hermosín Miranda, Junta de Andalucía, Cádiz, 2003.
- ⁹ Vicente Acero aparece firmando como Vicente Acero y Quintana en su informe de 1727 sobre la obra de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, hecho que requerirá ulterior explicación; véase Fernando AROCA VICENTI, *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, CUES, Jerez, 2002, pp. 212-213 y 241. Véase ahora Lorenzo Alonso de LA SIERRA FERNÁNDEZ y Francisco J. HERRERA GARCÍA, “Del estudio en la teoría y del trabajo en la práctica. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xvi, 2004, pp. 113-127 y “‘Del estudio en la teoría y del trabajo en la práctica’. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero. Addenda documental”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xvii, 2005, pp. 87-92.
- No obstante, en la partida de matrimonio de 1723, con Nicolasa Lobatón, se cita a Vicente como hijo legítimo de Domingo de Azero y de María de Arevo. Se trata de una transcripción tal vez errónea del verdadero apellido materno. Acebo, tal que aparece transcrito en otros documentos, y nombre precisamente de un lago de su Cabárceno natal.
- ¹⁰ *Descripción de la Nueva Iglesia Cathedral de Cádiz y estado de su Fábrica hasta el día presente*, Cádiz, 1770. Antonio PONZ, *Viaje de España*, Aguilar, Madrid, 1947, pp. 1565-1566. Javier de URRUTIA, *Descripción histórico-artística de la catedral de Cádiz*, Cádiz, 1843. Pablo GUTIÉRREZ MORENO, “La cúpula del maestro Vicente Acero para la nueva catedral de Cádiz”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12, 1928, pp. 183-186; Ramón CÓMEZ RAMOS, “Dictámenes sobre las obras de la Catedral de Cádiz”, *Separata del Instituto de Estudios Gaditanos*, 1975, pp. 171-172; Pablo ANTÓN SOLÉ, *La catedral de Cádiz. Estudio histórico-artístico de su arquitectura*, Ayuntamiento, Cádiz, 1975; y *Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz*, Ayuntamiento, Cádiz, 1976, y *La catedral nueva de Cádiz*, Caja San Fernando, Sevilla, 1993; también ahora Pablo ANTÓN SOLÉ, *La catedral de Cádiz: estudio histórico y artístico de su arquitectura*, Alwaystone, 13/12/2001.
- Dos dibujos de Acero —como “Alzado de la fachada lateral O” y “Sección longitudinal”— fueron recogidos por U. C. [Antonio Bonet Correa, Beatriz Blasco Esquivias y Yago Barja de Quiroga] en ficha, pero sin reproducción, en la sección “Utopía y realidad en la Arquitectura” de la exposición *Domenico Scarlatti en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, n.º 407-408, p. 193. Lorenzo PÉREZ DEL CAMPO, *Las catedrales de Cádiz*, Everest, León, 1988 y “Bases materiales de la arquitectura andaluza: el comercio americano y la financiación de la catedral de Cádiz”, *Boletín de Arte*, Málaga, 6, 1985, pp. 135-148. Véase también las reconstrucciones de René TAYLOR, “La fachada de Vicente Acero para la catedral de Cádiz”, *Archivo Español de Arte*, 167, 1969, pp. 302-305 y “Santa Prisca en el contexto del barroco”, en *Santa Prisca restaurada*, ed. Javier Wimer, Gobierno del Estado de Guerrero, México, 1990, pp. 54-55. Antonio BONET CORREA, *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Polígrafa,

- Barcelona, 1978, pp. 131-138. Pedro NAVASCUÉS PALACIO, "Nuevas trazas para la catedral de Cádiz", en *Miscelánea de Arte, Archivo Español de Arte*, Madrid, 1981, pp. 174-176. Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, "Tradicición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero", *Anales de arquitectura*, 4, 1992, pp. 37-49. Fernando MARIAS, "Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias", en *Figuras e imágenes del Barroco (Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano)*, Fundación Argenteria, Madrid, 1999, pp. 87-112.
- Sorprendentemente, Fernando CHUECA GORTA, *Historia de la arquitectura española. Edad Moderna. Edad Contemporánea. II*, Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 2001 [1965], pp. 493-495, pasa prácticamente sin detenerse en esta catedral. Véase también Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *La Catedral en España. Arquitectura y liturgia*, Lunwerg, Barcelona, 2004, pp. 273-285. Nada se añade en María del Pilar DÍAZ MUÑOZ, *Catedrales en el barroco*, Jaguar, Madrid, 2003, pp. 20-40.
- ¹¹ Antonio PONZ, *Viage de España*, 18 vols., Madrid, 1791-1794, pp. 16-18.
- ¹² Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, 4 vols., Madrid, 1829, IV, p. 100.
- ¹³ El Real Colegio de Guardamarinas, o Academia de Guardias Marinas, había sido fundado en 1717, para formar a los marinos españoles; se enseñaba geometría, trigonometría, cosmografía, geografía, hidrografía y flúidos, fortificación, construcción naval, náutica y maniobra de naos. Véase Francisco José GONZÁLEZ, "El Real Observatorio de la Armada y su faceta docente. Los estudios superiores (Siglos XVIII y XIX)", *Gades*, 18, 1988 y Manuel RAVINA, "Notas sobre la enseñanza de las matemáticas en Cádiz a fines del siglo XVII", *Gades*, 18, 1988. María Elena MARTÍNEZ RODRÍGUEZ DE LEMA, *Los Fondos humanísticos del Real Instituto y Observatorio de la Armada de San Fernando*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2004.
- ¹⁴ Modelo (o modelos) y dibujos originales de Acero parecen haber quedado depositados en 1813, al decidirse que ya no eran operativos, en la Academia de Nobles Artes de Cádiz; véase P. ANTÓN SOLÉ, 1976, pp. 70-73.
- ¹⁵ (Málaga, 1663-Chiclana [Cádiz], 1730), hijo de pescadores que alcanzó el título de Marqués de Campoalegre en 1715 por sus servicios políticos para con Felipe V, fue visitador y vicario general de la diócesis de Zaragoza, canónigo de Santiago y obispo auxiliar de Zaragoza. En 1705 pasó a Madrid como gobernador general del Real Consejo de Hacienda, y en 1707 fue nombrado consejero y camarista del Consejo Supremo de Castilla y director general de la Real Hacienda hasta 1715, año en que fue preconizado obispo, tomando posesión en 1717. Como obispo de Cádiz fue también capellán mayor y vicario general de la Real Armada del Mar Océano. Véase Pablo ANTÓN SOLÉ, *La iglesia gaditana en el siglo XVIII*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 151-163.
- ¹⁶ Su colección, de 672 entradas (179 religiosos, 258 paisajes y bodegones, 14 mitologías, 51 retratos, 58 temas costumbristas), incluía cuadros de El Greco (probablemente el San Francisco y su visión de la antorcha volante que su sobrino Bruno Verdugo Armengual de la Mota donó al Hospital de Mujeres de Cádiz, hoy en la iglesia del Hospital de Nuestra Señora del Carmen), Alonso Cano, Murillo (dos cabezas de muchachos), Carreño de Miranda, El Bosco y copias de Rubens y Annibale Carracci). Véase Arturo MORGADO GARCÍA, *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1989, pp. 47-54; el documento en Archivo Diocesano de Cádiz (A.D.C.), Varios, Leg. 2296.
- ¹⁷ La primera piedra se debía haber colocado el 3 de mayo de 1722, día de la Invención de la Santa Cruz, pero se retrasó quizá hasta el 1 de enero de 1723 por las diferencias entre el arquitecto y el deán, celebrando la ceremonia el obispo Armengual. J. de Urrutia, 1843, sin embargo, insiste en la primera de las fechas.
- ¹⁸ George KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Plus-Ultra, Madrid, 1957, pp. 165-172.
- ¹⁹ Carta de José de Ceballos Bustillo, desde Sevilla y hacia 1740, al obispo de Cádiz Fray Tomás del Valle (Archivo catedralicio, Cuentas de Fábrica, Legajo sin numerar).
- ²⁰ P. ANTÓN SOLÉ, 1976, (1): 104 x 86 cm. Muros rayados en negro; Inscripciones: [Al recto]: "Planta de la Sta. Iglesia Catedral con título de Sta. Cruz de Cádiz. A.º 1725" / "Escala de Varas Castellanas" / [Al verso]: "Como Diputados actuales de la nueva Catedral certificamos que el Plano de la Buelta se hallaba en la Contaduría del Illmo. Cabildo tenido por de Dn. Vicente Acero. Cádiz, 31 enº de 1788. Dn. Juan Quintian Ponte. Pedro Ignacio del Campo. Dn. Pedro Juan Sánchez".
- (3): 93,5 x 103 cm. Lavado en negro; Inscripciones: [Al recto]: "Elebación Geométrica exterior de la Sta. Iglesia Catedral de Cádiz. Año de 1725" / "Escala de Varas Castellanas" / [Al verso]: "Como Diputados actuales de la nueva Catedral certificamos que el Plano de la Buelta se hallaba en la Contaduría del Illmo. Cabildo tenido por de Dn. Vicente Acero. Cádiz, 31 enº de 1788. Dn. Juan Quintian Ponte. Pedro Ignacio del Campo. Dn. Pedro Juan Sánchez".
- (2): 100 x 108 cm. Lavado en negro; Inscripciones: [Al recto]: "Sección Geométrica de la Sta. Iglesia de Cádiz. Año de 1725" / "Escala de Varas Castellanas" / [Al verso]: "Como Diputados actuales de la nueva Catedral certificamos que el Plano de la Buelta se hallaba en la Contaduría del Illmo. Cabildo tenido por de Dn. Vicente Acero. Cádiz, 31 enº de 1788. Dn. Juan Quintian Ponte. Pedro Ignacio del Campo. Dn. Pedro Juan Sánchez".
- ²¹ Madrid, Biblioteca Nacional, AB 877. Dado a conocer por medio de una fotografía por R. Taylor, 1969, es posible que se trate tanto de una copia-papel verjurado, 29,7 x 14 cm., lápiz, pluma y aguadas grises y negras- como de un original, como supone D. RODRÍGUEZ RUIZ, "Álbum de Antonio García Reinoso", en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, pp. 324-325.
- ²² Vicente de AZERO, *Probocado Don Vicente de Azero, de los dictámenes, que dieron el R. P. Don Francisco Joseph de Silva, D. Pedro de Rivera, y D. Francisco Ruiz, Maestros de Arquitectura en la Villa, y Corte de Madrid; y el P. Francisco Gómez de la Compañía de Jesús, y D. Leonardo de Figueroa, asimismo Maestros en la Ciudad de Sevilla, responde á los papéles, en que han contradicho el plano, y alzado dispuesto por Don Vicente, para la nueva Cathedral de Cádiz, cuya Fábrica está á su cargo, como Maestro Mayor de la obra de dicho Templo*, s.e. [Gerónimo de Peralta], s.l. [Cádiz], s.a. [1728] [Ciudad de México, Colección Guillermo Tovar de Teresa]. Ésta es la única fecha deducible a partir de la narración de los acontecimientos, mientras que el nombre del editor parece desprenderse de la comparación de los tipos y maqueta utilizados en el Extracto de 1730. Sobre el "Probocado", D. Rodríguez Ruiz, 1991, p. 322, n. 33, y 1992, pp. 37-49.
- ²³ José GALLEGO Y OVIEDO DEL PORTAL, *Papel manifiesto que da al público don J. Gallego y Oviedo del Portal Maestro mayor de la Fábrica Nueva de la S. I. Catedral de Jaén, sobre el juicio que ha hecho de la Fábrica del Templo de Cádiz*, [Cádiz], s.a. [1730]. [Ejemplar en Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera, Sig. 9.510-21.083]; dado a conocer por Rafael Cómez Ramos, "Dictámenes sobre las obras de la Catedral de Cádiz (1727)", *Instituto de Estudios Gaditanos*, 1975, pp. 171-172.
- Sobre su carrera como maestro mayor giennense (1726), véase Pedro A. GALERA ANDRÉU, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Caja General, Granada [1977], 1979, pp. 259-273. Intervino también, muy joven, en 1713 con un proyecto en la reunión de arquitectos que se juntaron en Salamanca para discutir el diseño de una cúpula o un cimborrio para su catedral. Véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Joaquín de Churiguera y la primera cúpula de la Catedral Nueva de Salamanca" en *Estudios de arte Homenaje al Profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, pp. 249-254. Se ha conservado un dibujo firmado en 1742 por su hijo Gregorio Gallego, que se ha pensado copia del

- diseño del padre.
- ²⁴ *Extracto de los dictámenes dados por los maestros consultados sobre dudas que se han ofrecido en cimientos, plantas y alzados de la Iglesia Catedral que se está fabricando en esta ciudad de Cádiz, con que se informa a todos y satisfacen a los bienhechores afectos y amigos de la verdad*, Gerónimo de Peralta, Cádiz, s.a. [1730]. [Ejemplar en Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera, Sig. 9.510-21.083], también dado a conocer por R. Cómez Ramos, 1975, pp. 171-172.
- ²⁵ Aunque aparentemente en 1729 Acero se despidió de la fábrica, en 1730 (un viernes 10 de febrero/marzo/noviembre) Acero estaba todavía en Cádiz enfermo y “en cama sacramentado”, pues su mujer recibió 50 pesos de ayuda de la fábrica catedralicia que había solitado. Todavía el 25 de junio de 1731, se encontraba en Cádiz, y en cierta forma aún viunclado a la obra, pues mandaba pagar por herramientas para la ejecución del modelo de la catedral. Véanse estos nuevos documentos en P. ANTÓN SOLÉ, 2004, pp. 27-28.
- ²⁶ Fotografiado por Luis G. SERRANO, *La traza original con que fue construida la catedral de México*, UNAM, México, 1964, ha sido estudiado por Fernando MARIAS, “Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España”, *Ars Longa*, 5, 1994, pp. 45-51, y Martha FERNÁNDEZ, “Juan Gómez de Trasmonte en la catedral de México”, en *Arquitectura y creación, Textos dispersos ediciones*, México, 1994, pp. 39-72. También analizado por Joaquín BÉRCHEZ, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, Azabache, México, 1992. Quizá fuera posible incluir en esta serie el impreso publicado en 1604 por el ingeniero Tiburcio Spannocchi; véase citado por Antonio José ALBARDONEDO FREIRE, *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*, Guadalquivir, Sevilla, 2002, pp. 308-309, como Parecer impreso que dio el año de 1604 el Comendador Tiburcio Spanoqui Cavallero del ábito de San Juan, ingeniero mayor de su magestad sobre los reparos que convenía hacer para guardarse esta ciudad de más inundaciones del río y cálculo prudencial de su gasto, en Archivo Municipal de Sevilla, Sección I, carpeta 180, n.º (1) 149, aunque requiere ulterior verificación y estudio; otro ejemplar del Parecer que dio el comendador... sobre los reparos que convienen para la inundación del río Guadalquivir, Francisco Pérez, Sevilla, 1604 se conserva en Madrid (B.N.E., V.E. 31-12). Ceán Bermúdez en LLAGUNO, 1829, IV, p. 66, cita una publicación de Alonso González, de 1694, con motivo de la construcción de la iglesia del Salvador de Sevilla, papel en el que “se propuso demostrar que la obra de la colegiata no estaba segura, porque las paredes que se iban formando sobre los arcos eran delgadas”. No conocemos, sin embargo, ninguna copia de este “papel”, y más bien la transcripción de Ceán Bermúdez, *op. cit.*, 1829, IV, pp. 199-211 apunta a que nos encontráramos con un manuscrito. Véase sobre la fábrica, Emilio GÓMEZ PIÑOL, *La Iglesia Colegial del Salvador: Arte y Sociedad en Sevilla: Siglos XIII Al XIX*, Fundación Farmacéutica Avenzoar, Sevilla, 2000.
- ²⁷ Poco sabemos de Francisco Ruiz; intervino, como veremos más adelante, desde 1726 a 1735 en la reconstrucción de la iglesia de los dominicos de Santo Tomás de Madrid.
- ²⁸ Nada más aporta Matilde VERDÚ, *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1998, p. 189.
- ²⁹ Ribera se refirió a la Rotunda de Roma de Marco Agripa y la catedral de Sevilla y a la experiencia negativa del puente Auñón del río Tajo, así como a las basílicas romanas a la hora de criticar el empleo de órdenes superpuestos en la capilla mayor. Silva añadió a los ejemplos romano y sevillano de Ribera, el de la iglesia de San Cayetano de Madrid del propio Ribera y el del Colegio del convento de San Cayetano de Salamanca, obra del propio Silva. Casa e iglesia de esta última institución se levantaron en 1702-09, presumiblemente bajo la dirección de Domingo Pérez, según María Nieves RUPÉREZ ALMAJANO, *Urbanismo de Salamanca en el siglo XVIII*, COALE, Salamanca, 1992, pp. 112-114 y 262.
- ³⁰ Se realizó entre 1725 y 1727 por parte de su proyectista de la base de los órganos (1725-1732) el arquitecto de la catedral Diego Antonio Díaz; véase María del Prado LÁZARO MUÑOZ, *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*, Monte de Piedad, Sevilla, 1988.
- ³¹ Más adelante, en su “Probocado”, precisará Acero su utilización de la edición de 1720.
- ³² Véase Vittorio DE FEO, *Andrea Pozzo. Architettura e illusione*, Officina, Roma, 1988; *Andrea Pozzo*, ed. Vittorio de Feo y Vittorio Martinelli, Electa, Milán, 1996.
- ³³ Joaquín BÉRCHEZ y Arturo ZARAGOZÁ, en *Monumentos de la Comunidad de Valencia. X. Valencia. Arquitectura religiosa*, Generalitat, Valencia, 1995, pp. 30-32.
- ³⁴ En esta fecha se publicó el tomo V: *Que comprehende Arquitectura Civil, Montea, y Cantería. Arquitectura Militar, Pirotechnia, y Artillería*.
- ³⁵ Sobre Leonardo de Figueroa (Utiel, Cuenca, ca.1660-Sevilla, 1730), véase Antonio SANCHO CORBACHO, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952 y Jesús RIVAS CARMONA, *Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*, Diputación, Sevilla, 1994.
- ³⁶ Francisco Gómez (Fregenal de la Sierra [Huelva], 1678-Bogarra, 1749), lego de la Compañía de Jesús y llamado *architectus* solo desde 1717, vivió y trabajó en Andújar (1717), Córdoba (1722-1726), Baeza (1727-1735), Sevilla, Fregenal, Baeza (1738) y Granada (1740-1749), desde donde visitó la fábrica de la catedral de Guadix en 1746. Es posible que en 1739 trazara -y no el presbítero granadino-aragonés Alfonso Castillo de Monturque- la interesantísima fachada del colegio jesuita de San Justo y Pastor de Granada, así como la importante escalera del Colegio de Santa Catalina de la Compañía de Jesús de Córdoba. Véase Antonio GALLEGO y BURÍN, *El Barroco granadino*, Granada, 1956, pp. 46-47; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, 1967, p. 182; Jesús RIVAS CARMONA, *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, 1990, p. 120-121 y 126; y, sobre todo, René TAYLOR, “El Sagrario de la Catedral de Granada y la Juanta de maestros de 1737”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vii-viii, 1995-1996, p. 179, n. 45.
- ³⁷ Aducía Figueroa los peligrosos ejemplos de cimborrios excesivamente elevados como el de la catedral de Sevilla de Alfonso Rodríguez -que se había venido abajo en 1511 al ceder uno de sus pilares- y el de la colegiata del Salvador de Sevilla (dirigida entre 1696 y 1711 por Leonardo, quien debió de modificar el proyecto de 1682 del granadino José Granados de la Barrera), y la cúpula del Colegio de Santo Tomás de Madrid, de los arquitectos José Benito (1665-1725) y sus hijos Jerónimo y Nicolás de Churriguera, que a poco de haberse concluido se había desplomado en 1726. También adujo Figueroa el hecho de haber sido necesario rebajar la altura de la cúpula del monasterio del Escorial. Véase J. Rivas Carmona, 1994, pp. 75-78.
- ³⁸ Tal medida parece falsa; en realidad en los dibujos de 1725 de Acero medían los 300 pies de la Giralda sevillana.
- ³⁹ Señalaba que si bien los pilares “vistosos, y bien mold[e]ados” de la catedral estaba en relación tripla con sus claros, los pilares del crucero lo estaban en tripla y cuádrupla [debiera referirse a la anchura y longitud del crucero]. Sobre la autoridad de Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura*, Madrid, 1639, cap. 21, y aducéndose los ejemplos de San Pedro de Roma (referido por el agustino recoleto) y el monasterio del Escorial, recomendaba la proporción dupla en todos los arcos, desvirtuando el parte la doctrina del religioso; véase sobre este particular, Fernando MARIAS, “Piedra y ladrillo en la arquitectura española del siglo XVI”, en *Les chantiers de la Renaissance*, ed. Jean Guillaume, Picard, París, 1991, pp. 71-84.
- ⁴⁰ Para P. MADDOZ, 1848, 5, p. 171, solo 207 pies.
- ⁴¹ Figueroa adujo a su favor el éxito obtenido en su construcción del crucero y cúpula del convento de San Pablo (1691-1697) de Sevilla, cuya estructura previa se había desplomado en 1691. Los sistemas parecen tomados del tratado del capitán y maestro mayor de las obras civiles y militares de Cádiz Cristóbal DE ROJAS, *Teórica y practica de fortificacion*, Madrid, 1598, III, caps. v-vii, además de Giovan Antonio RUSCONI, *Della architettura*

- ra, Venecia, 1590.
- ⁴² Leon Baptista [Alberti], 3, cap. 1, n. 35-40; Andrea Pal[lad]io, I, caps. 7-8, fols. 6-7. Podrían referirse respectivamente las citas a las ediciones de Francisco Lozano [Rodrigo Zamorano], *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*, Madrid, 1582 y de Francisco de Praves, *Libro primero de la Architectura de Andrea Palladio*, Valladolid, 1625.
- ⁴³ Esta visita queda referendada por el propio Acero al añadir la prueba de su experiencia, “que aviendo tenido este Templo cantidad de gradas, para subir a su plano, ò piso, se entra oy à pie llano”; mandaba, en cambio, a la consulta de Sebastiano [Serlio] para aquellos que quisieran tener noticia de lo mismo. También por el italianismo del terreno “paludoso”, en lugar de “palustre”, único término recogido por el *Diccionario de autoridades* de Real Academia Española, Madrid, 1726.
- ⁴⁴ Fray L. DE SAN NICOLÁS, 1639, I, cap. 24, fol. 60; T. V. TOSCA, 1712, V, cap. 37, fol. 65.
- ⁴⁵ Acero remite a Serlio, III, fol. 66 r^o-v^o, cita que excluye su lectura del texto vertido al español (Toledo, 1552, 1563 y 1573) y apunta a la utilización de una edición italiana de los cinco libros y el Extraordinario o de los siete libros (*Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio bolognese*) que, como veremos más adelante, será la edición en cuarto de Venecia, 1566. En su “*Probocado*”, p. 11, Acero señalaba 1507 como el del inicio de la obra de Bramante.
- ⁴⁶ [Allí] “se exprimieron las habilidades de los mejores, y más diestros Arquitectos, quedando determinado, aumentar gruesos, para evitar rezelos, pero rezelos al perficionar la Obra, quitaron algún tanto à la Fábrica”.
- ⁴⁷ “... (previsto de su admirable comprensión el poco empujo, que podían tener las Bobedas de media Naranja) fueron descendiendo, y proporcionando, en el discurso, que hizieron, con tal discreción los gruesos, y los graves, que aviendo dado principio à cercenar en la cima de la Fibrica [sic] la mitad del grueso, solo baxaron el tercio, quando llegaron al pie; y además de esta tan bien discurrida, como practicada máxima; que tubo por objeto el poder fabricar menos corpulentos los Pilares, nos dieron à conocer la de que, con distinto modo, cuydado, y seguridad, se opera en un Cuerpo mediano, que en otro basto” (pp. 4-5). El Gesù tenía pilares de un tercio y gruesos de un décimo sobre los torales, mientras que San Fedele del cuarto y duodécimo, como demostraban las imágenes de D'Avilier y Pozzo.
- De hecho, si Serlio recomendaba un séptimo, ya Vitruvio, Alberti, Palladio y Vincenzo Scamozzi (1615) habían propuesto un noveno del diámetro a la altura de la imposta de un arco. Véase ahora sobre este tema, Alberto PÉREZ-GÓMEZ, “Statics and Strength of Materials”, en *Architecture and the Crisis of Modern Science*, The MIT Press, Cambridge, 1983 (1988⁴), pp. 237-267; María Grazia D'AMELIO y Nicoletta MARCONI, “Le cupole del XV e XVI secolo a Roma e nel Lazio”, en *Lo specchio nel cielo. Forme significanti tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, ed. Claudia Conforti, Electa, Milán, 1997, pp. 138-139; María Grazia D'AMELIO, “La cupola della chiesa del Santissimo Nome di Gesù a Roma”, en *Lo specchio nel cielo...*, 1997, pp. 191-201; Nicoletta MARCONI, “La teoria delle cupole nei trattati di architettura tra Seicento e Settecento”, en *Lo specchio nel cielo...*, 1997, pp. 231-243.
- ⁴⁸ Véase Rosario CAMACHO MARTÍNEZ, *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Universidad, Málaga, 1981, pp. 505-508 y Fernando CRUZ ISIDORO, *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros mayores de la Catedral y del Concejo hispalense*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 131-156, esp. 151-152; obra (1700-1714) de José Tirado (act. 1685-1714), maestro de albañilería activo desde 1685 y maestro mayor de la catedral de Sevilla desde 1691.
- ⁴⁹ III, fol. 52 de la edición de Venecia de 1566.
- ⁵⁰ Sobre la iglesia de San Giuseppe dei Teatini, la orden de Silva, cuyas columnas de mármol causaban la admiración de los visitantes, obra de Giacomo Besio (1612-1645) y con cúpula de Giuseppe Mariani (1725), véase Salvatore BOSCARINO, *Sicilia barocca. Architettura e città 1610-1760*, Officina, Roma, 1986, pp. 96 y 130.
- ⁵¹ Véase Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ, *El palacio de San Telmo*, Gever, Sevilla, 1991, pp. 89-153.
- ⁵² Los dos “censores”, según Acero, habían elogiado su obra teniendo presentes las doctrinas de Alberti, Palladio y Tosca, arreglada “à la Planta, y à Reglas, y Preceptos de la mejor Arquitectura” y que acreditaba “la habilidad de Don Vicente”.
- ⁵³ Fray L. DE SAN NICOLÁS, 1639, cap. 21; Acero le corregiría más adelante el cap. 20 como el correcto, donde había señalado que “se han ido adelgazando los ingenios, y á esse passo los edificios” (fol. 12), aunque prácticamente desde que escribiera hubieran pasado ya casi cien años.
- ⁵⁴ Acero (p. 21) también refutó las causas señaladas para tales desastres; en la catedral de Sevilla, se había tratado no de la materia o los gruesos, sino de la mala fabricación de un pilar, el único que se había derrumbado; en la del Salvador, el haberse construido con cajones; la iglesia empezada en 1676/78 por Esteban García se derrumbó en 1678; véase J. Rivas Carmona, 1994, pp. 75-76 y Emilio GÓMEZ PIÑOL, 2000. En la obra de albañilería de la iglesia del colegio dominico de Santo Tomás de Madrid, la aceleración y defecto de su fábrica. Sobre esta obra cúpula de la capilla mayor, que se rehacía desde 1715 por medio de Manuel de Torija, o desde 1721 por José Benito de Churriguera (hasta 1725) y su hijo Jerónimo (desde 1725) y que se desplomó, causando ochenta muertos, el 11 de abril de 1726, véase Fray Antonio MARTÍNEZ ESCUDERO, *Historia del convento de Santo Tomás de Madrid*, Madrid, 1900, p. 68; Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975, pp. 312-313. El templo desapareció finalmente en 1878.
- ⁵⁵ Reconstruida entre 1636 y 1671 por Antón Martínez Calafate y Francisco de Guindos; Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ, “Un edificio fuera de época. La prioral de El Puerto de Santa María”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, pp. 205-222 y C. GARCÍA PEÑA, *Arquitectura gótica religiosa en la provincia de Cádiz. Diócesis de Jerez*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1990.
- ⁵⁶ Según Acero, al reforzar los pilares su propio peso había requerido la reducción de la altura, y peso, de la cúpula; actuación -claramente crítica con respecto a la obra de Juan de Herrera- a la que cuadraba mejor el proverbio utilizado por el Hermano Gómez: “No solicitar lo mejor, es estar bien hallado con lo peor”.
- ⁵⁷ El experimento había consistido en lo siguiente: “Plantòse la Columna sobre assiento de una Planchuela de Plomo, como comunmente se haze, y se puso otra Planchuela en el asiento superior, cargòsele el peso correspondiente à 40.900 varas, aviendo de constar el Cruzero de menos de la tercia parte; exercitòse la Columna, cargada, como se ha dicho, con repetidos golpes de un mazo de Fierro, cuyo peso corresponde à libra por onza de la Columna; y después de algunos días de este reiterado exercicio, se sacò la Columna, y fueron testigos los dichos Señores, que ni la Columna hizo el más leve sentimiento, ni se reconociò la menor impresión en el Plomo. Repitòse la misma experiencia con duplicado de peso al de las 40.900 varas, en presencia de dichos Maestros, con reiteración del exercicio del mazo, y solo en este caso se explicò el Plomo, introduciendose, ò imprimiendose en èl la Columna el grueso de una Oblea...”
- ⁵⁸ El ingeniero flamenco Jorge Próspero Verboom (Amberes, 1665-Barcelona, 1744), estante en Sicilia (Palermo y Messina) desde 1718 a 1720 y de regreso a Murcia (1721) y Andalucía en 1723 (Málaga), para estar en Cádiz diseñando fortificaciones para la ciudad en 1724.
- ⁵⁹ No es clara la referencia, si se trata de una afirmación genérica o una denuncia de la situación de la arquitectura en el ámbito de la corte de los Borbones.
- ⁶⁰ No concuerda esta historia con la narrada por Carlos ASENJO SEDANO, *La Catedral de Guadix*, Granada, 1977, y *Guía de Guadix*, Guadix, 1989²,

pp. 161-163, aunque pudiera tratarse, como Acero afirma, de una primera visita, de hacia 1711, anterior a la de 1714, invitado por el maestro mayor de la catedral de Jaén. Sobre esta catedral véase también José Manuel GÓMEZ-MORENO CALERA, "Reflexiones en torno al arte de la altiplanicie granadina en el siglo XVIII", en *Guadix y el antiguo reino nazarí de Granada* (ss. XVIII-XIX), Ayuntamiento, Guadix, 1997, pp. 205-221 y "Arquitectura y ornato en la altiplanicie granadina durante el siglo XVIII", *Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez"*, 7-8, 1994-1995, pp. 89-107.

- ⁶¹ Encarnación ISLA MINGORANCE H.C.R., *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Diputación, Granada, 1977, pp. 244-255 y 286-287; Rosario CAMACHO MARTÍNEZ, *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, Málaga, 1981, pp. 148-151; Andrés LLORDÉN OSA, *Historia de la construcción de la Catedral de Málaga*, COAyATMA, Málaga, 1988, pp. 87-98; Teresa SAURET, *La Catedral de Málaga*, Diputación, Málaga, 2003, pp. 99-103; Carmen GONZÁLEZ ROMÁN, "Arquitectura escrita. Ekphrasis de la Catedral de Málaga", *Boletín de Arte*, 26-27, 2005-2006, pp. 139-155; Pilar PEZZI CRISTÓBAL, "Canteros y piedras de Almárate. Aportación humana y material a la construcción de la Catedral de Málaga (1727-1760)", *Boletín de Arte*, 26-27, 2005-2006, pp. 157-180.
- ⁶² Véase René TAYLOR, "Francisco Hurtado and His School", *The Art Bulletin*, 1950, pp. 25-61 y *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*, Universidad, Salamanca, 1978. Hurtado lo proyectó en 1718, comenzando la obra 1719 por parte del maestro real Teodoro Ardemáns. La intervención de Acero está, por lo tanto, por determinar.
- ⁶³ Sobre el tema de la columna salomónica, véase ahora 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*, Argenteria, Madrid, 1999, pp. 291-321 y Stefania TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Gangemi, Roma, 2002.
- ⁶⁴ Lucas de Valdés (1661-1725), hijo del pintor Juan de Valdés Leal, pasó de Sevilla, donde había trabajado como pintor, a Cádiz en 1719, para enseñar como profesor de matemáticas en el Colegio naval. Véase ahora José FERNÁNDEZ LÓPEZ, *Lucas Valdés (1661-1725)*, Diputación, Sevilla, 2003.
- ⁶⁵ A comienzos del llamado "lustro real" (1729-1733) que la corte pasó en Andalucía, fundamentalmente en Sevilla; sobre éste, véase Aurora LEÓN, *Iconografía y fiesta durante el Lustro Real: 1729-1733*, Diputación, Sevilla, 1990, y Alfredo J. MORALES, "Sevilla es Corte. Notas sobre el Lustro Real", en *El Real Sitio de l Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, ed. Delfín Rodríguez Ruiz, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000, pp. 172-181. Es posible que fuera el arquitecto de la corte madrileña Juan Román (1726-1739), aunque también el aparejador Pedro Esteban o el maestro mayor del Alcázar de Sevilla Manuel Escobar.
- ⁶⁶ Adujeron el terreno encontrado en el Sagrario de la catedral, así como en las iglesias de San Juan de Dios y San Felipe Neri de Cádiz.
- ⁶⁷ Se había encargado, con su hermano Diego Antonio Díaz, de la construcción de las naves laterales. Véase Hipólito SANCHO DE SOPRANIS, *Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez*, Jerez, 1934 y Eduardo MARTÍNEZ CORDERO e Hipólito SANCHO DE SOPRANIS, *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*, Instituto de Estudios Jerezanos, Larache, 1939; José Luis REPETTO BETES, *La obra del templo de la Colegiada de Jerez de la Frontera*, Diputación, Cádiz, 1978; Esperanza DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, *Arquitectura y urbanismo jerezano del siglo XVII*, T. D. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, y "La historia del arte en Jerez desde la Edad Media hasta el siglo XVII" y Fernando AROCA VICENTI, "La historia del arte en Jerez en los siglos XVIII, XIX y XX", en *Historia de Jerez de la Frontera*, ed. D. Caro Cancela, Cádiz, 1999, III. También Pablo J. POMAR RODIL, "La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: la catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz), una construcción 'gótica' del pleno barroco", en *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la construcción*, Madrid, 2000, pp. 841-851. También Fernando AROCA VICENTI, *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, CUES, Jerez, 2002. Miguel Ángel MARISCAL RODRÍGUEZ y Pablo J. POMAR RODIL, *Guía artística de Jerez de la Frontera*, Sílex, Cádiz, 2004.
- ⁶⁸ Recurriendo a las doctrinas de Vitruvio, cap. 3, fols. 59-60 [en realidad, I, v] y Fray Lorenzo DE SAN NICOLÁS, 1639, I, cap. 26, fols. 63 y 53. También Ignacio Díaz adujo a su experiencia de los problemas de las obras de la iglesia de monjas de Villamartín, de la parroquia de Cañete la Real, y del Sagrario de la catedral de Sevilla, con el panteón de sus arzobispos, al colocar ocho columnas para sostener el nuevo retablo, realizado por Jerónimo Balbás con esculturas de Pedro Duque Cornejo (1707-1711), derribado finalmente en el siglo XIX al amenazar ruina; no se cita, sin embargo, su nombre en Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ, *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Diputación, Sevilla, 1977, aunque se cite (p. 68, n. 107) la necesidad de fortificar el panteón en 1711. Véase también María Josefa SALUD CARO QUESADA, "Jerónimo Balbás en Sevilla", *Atrio*, 0, 1988, pp. 63-91; y Lorenzo Alonso DE LA SIERRA y Guillermo TOVAR DE TERESA, "Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo Balbás en España y México", *Atrio*, 3, 1991, pp. 79-112. También Antonio SANCHO CORBACHO, 1952.
- ⁶⁹ Defendía el texto de Alberti, III, iii y v (para cimientos de torres antiguas) frente a lo afirmado, sobre Vitruvio, por Fray Lorenzo de San Nicolás, 1639, I, cap. 24, en relación al empleo de mazos ligeros en lugar de pesados, más propios para obras en rios.
- ⁷⁰ L. B. Alberti, VI, iii.
- ⁷¹ Sobre Gallego (mayor de la catedral de Jaén de 1726 a 1736), véase Pedro Antonio GALERA ANDRÉU, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, Granada, 1977, pp. 259-273.
- ⁷² José GALLEGU y OVIEDO DEL PORTAL, *Papel manifiesto que da al público don J. Gallego y Oviedo del Portal Maestro mayor de la Fábrica Nueva de la S. I. Catedral de Jaén, sobre el juicio que ha hecho de la Fábrica del Templo de Cádiz*, [Cádiz], s.a. [1730]. [Ejemplar en Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera, Sig. 9.510-21.083].
- ⁷³ Vitruvio, III, iii; L. B. Alberti; El Veneciano en su "tratado de Máquinas y Drálicas" [sic], fol. 26; El Capitán [Cristóbal de] Roxas, "Theorica y practica de Fortificación" [1598], III, v, fol. 93; Serlio [edición castellana], III, fol. 20 y IV; Domenico Fontana, II; Medrano, III; T. V. Tosca, 1712, V, ii; Fray Lorenzo DE SAN NICOLÁS, I, cap. 24, fols. 60-61.
- ⁷⁴ Es posible que se trate de la nunca encontrada *Respuesta de don Vicente Acero a los dictámenes emitidos por varios maestros sobre la catedral de Cádiz*, Cádiz, [1730].
- ⁷⁵ Según L. PÉREZ DEL CAMPO, 1988, p. 24, trazó un Sagrario borrominesco a la manera de San Carlino.
- ⁷⁶ Acero había estado en Italia para perfeccionar su formación, según el testimonio del ingeniero militar Andrés de los Cobos en 1733: lo señaló como uno de los maestros más "háviles", pues poseía "una muy suficiente teórica en las partes de mathematica concernientes a su profesión... [y] con excelencia la práctica de los cortes de cantería, y un especial gusto en quanto le he visto y he sabido ha executado... y es tan dado a su facultad, que después de saber bien la arquitectura, pasó sin necesidad a ver las mejores obras de Ytalia para enriquecerse de especies...". La cronología de este viaje es muy dudosa: se han propuesto la de 1700/7 (año este último en que aparecía en las cuentas de la fábrica del Sagrario de la catedral de Granada, de la que fue nombrado aparejador de cantería en septiembre de 1710) o, más probable, la de 1710/1713 (que permitiría la coincidencia con Andrés de los Cobos, que sabemos que estuvo en Italia, sobre todo en Milán, en 1700-12) y las novedades expresadas en la fachada de la catedral de Guadix de 1714 con sus estribos diagonales y sus columnas sesgadas. René TAYLOR ("Vicente de Acero en El Paular", *Imafronte*, 10, 1994, pp. 135-150 y 1995-1996, p. 179, n. 38) supone que viajaría a Italia entre junio de 1716 y marzo de 1719, entre su abandono como maestro mayor de la catedral de Guadix y su presunta intención de 1719 de ingresar como lego cartujo en El Paular, pero la documentación

- no parece consentir estas últimas fechas.
- ⁷⁷ Augustin-Charles D'AVILER, *Cours d'architecture*, París, 1691 y 1720⁴.
- ⁷⁸ Andrea POZZO S.I., *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1693-98 y 1700-02². Sobre Pozzo en España, véase Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ, "Sobre la obra de Gerónimo Balbás en Nueva España. Ecos de Pozzo y Rubens", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, xlviii-il, 1992, pp. 7-29.
- Hoy sabemos que entre los libros que se inventariaron entre sus bienes figuraban los siguientes: Yt. un tomo de Arias [Atlas] marítimos- Dos de Andres Poso [Andrea Pozzo]- Un tomo en quatro libros de Paladio [Andrea Palladio]- Un tomo de Vinola [Jacopo Barozzi da Vignola]- Otro de torrixa [Juan de Torija]- Otro de Arenas [Diego López de Arenas]- Tres tomos de Fray Lorenzo de Sn. Nicolas- Un tomo de Gastañeta [Antonio de Gaztañeta e Iturrizalaga]- Otro de Diego Vezon [Jacques Besson]- Otro del Pe. Zaragosa [José Zaragozá]- Otro de Casani [el jesuita José cassani]- Otro de Vitrubio [Marco Vitruvio Polión]- Dos tomos de Aviles [Augustin-Charles D'Aviler]- Otro de Çerlio [Sebastiano Serlio]- Dos tomos uno de escrpcion de Roma -Otro de Nautica- Un tomo de Geometria- Otro Historia de flandes- Otro memorial de la Sta. Yglesia de Sevilla- Cinco libros de Señery [el jesuita Paolo Segneri]- Dos maximas de Garau [Francisco Garau]- Un tomo comentario de Julio Cesar- Otro de Miguel Muñoz- Otro propugnaculo de Sn. Elías- Siete tomos de Sta. Theresa de Jhs- Otro de trabajos de Jesus- Otro vida Ynterior del Sr. Palafox- Un tomo de la V. M. Maria de la Antigua- Otro de Gregorio Lopez- Cinco de Sn. Franco. de Sales- Otro Catesismo Predicable- Otro de Sn. Vizente Ferrer- Otro armeria Ylustrada- Otro de Sn. Franco. de Paula- Dos de Ascargota [quizá el arzobispo de Granada Martín de Ascargota]- Dos thomos de Arviol [quizá el franciscano Antonio Arbiol y Diez (1651-1726)]- y doze libritos Espirituales de varios titulos (400 rs.)
- ⁷⁹ Nos referimos al proyecto de ca. 1626 del matemático jesuita Orazio Grassi (1583-1654) para la cúpula de Sant'Ignazio de Roma, más que al de 1651, cúpula jamás realizada; sobre el segundo, véase Richard BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773*, Viena, 1985, p. 198; Joseph CONNORS, "Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza: The Spiral", *The Burlington Magazine*, cxxxviii, 1123, 1996, p. 679; Vitale ZANCHETTIN, "Il tiburio di Sant'Andrea alle Fratte: propositi e condizionamenti di un testo borrominiano", *Annali di architettura*, 9, 1997, pp. 121-123 e "Il disegno Albertina, Az. Rom 106 per Sant'Andrea delle Fratte: modello antico e problemi contingenti nella progettazione del tiburio", en *Francesco Borromini. Atti del Convegno Roma 2000*, eds. Christoph L. Frommel y Elisabeth Sladek, Electa, Milán, 2001, pp. 166-170; Martin RASPE y Vitale ZANCHETTIN, "Sant'Andrea delle Fratte", en *Borromini e l'universo barocco*, Catalogo, eds. Richard Bösel y Christoph L. Frommel, Electa, Milán, 2000, pp. 284-295. El primero fue reproducido por Andrea POZZO S. I., *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1693-98 y 1700-02², II, fig. 94; y por Alessandro Specchi para Domenico de Rossi (†1729), *Studio di architettura civile*, Roma, 1702-1721, III (1721), p. 553. Sobre éstos, véase Simona CIOFFETTA, "Lo Studio d'architettura civile edito da Domenico de Rossi (1702, 1711, 1721)", en *In urbe architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architettura. Roma 1600-1750*, eds. Bruno Contardi y Giovanna Curcio, Àrgos, Roma, 1991, pp. 214-228; Gianfranco SPAGNESI, *Alessandro Specchi, alternativa al borrominismo, Testo & Immagine*, Turín, 1997, pp. 14-19. También Richard BÖSEL, *Orazio Grassi architetto e matematico gesuita: Un album conservato nell'Archivio della Pontificia Università Gregoriana a Roma*, Àrgos, Roma, 2004. Véase también Nicoletta MARCONI, "La teoria delle cupole nei trattati di architettura tra Seicento e Settecento", en *Lo specchio nel cielo. Forme significati e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, ed. Claudia Conforti, Electa, Milán, 1997, pp. 231-243.
- La solución de Grassi parece haber dependido de la de la iglesia Santa Maria di Loreto de Roma, de Antonio da Sangallo il Giovane y Giacomo del Duca, reproducida en Gian Giacomo de Rossi [Jo. Iacobo de Rubeis], *Insignium Romae Templorum Prospectus exterioresque a celebrioribus Architectis inventi*, Roma, 1684. No parece depender, en cambio, de las de François Mansart, en su proyecto para la Chapelle Bourbon en Saint-Denis, de Christopher Wren en Saint Paul en Londres, o de Jules Hardouin-Mansart en los Invalides de París, cuya planta utilizó Francisco Hurtado Izquierdo a través del grabado de Ferdinand Delamonce (1709).
- ⁸⁰ A través de las imágenes de Alessandro Specchi en los volúmenes I y II del *Studio di architettura civile*, 3 vols., Roma, 1702-1711-1721, de Domenico de Rossi.
- ⁸¹ Cuya imagen había publicado Gian Giacomo de Rossi en sus *Disegni di varii altari e cappelle... di Roma*, Roma, s. a. (pl. 13).
- ⁸² Giuseppe DARDANELLO, "Esperienze e opere in Piemonte e Liguria", en *Andrea Pozzo*, Electa, Milán, 1996, pp. 24-41, esp. p. 27.
- ⁸³ Earl E. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada, A Study in Spanish Renaissance Architecture*, Princeton University Press, Princeton, 1961; Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989 y "Trazas" e disegni nella architettura spagnola del Cinquecento: la cattedrale di Granada", *Annali di architettura*, 9, 1997, pp. 200-217.
- ⁸⁴ René TAYLOR, "El Sagrario de la Catedral de Granada y la Junta de maestros de 1738", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vii-viii, 1995-1996, pp. 149-179.
- ⁸⁵ Andrea POZZO S. I., *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, II, 1700-022, tav. 83, en que se recogen sus proyectos de fachada de 1699 para la basílica de San Giovanni in Laterano.
- ⁸⁶ Véase ahora Joaquín BÉRCHEZ y Fernando MARIAS, "La recuperación del deambulatorio en la España del siglo XVII", en *L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, eds. Jean Guillaume y Monique Chatenet, Picard, París, 2007 (en prensa).
- ⁸⁷ Véase ahora, con bibliografía previa, Andrew HOPKINS, *Santa Maria della Salute. Architecture and Ceremony in Baroque Venice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- ⁸⁸ Sobre las ciudades con "fachada", marítima o fluvial, véase Jörg GARMS, "Rouen et sa façade", en *Jacques V Gabriel et les architectes de la façade atlantique*, Picard, París, 2004, pp. 191-202.
- ⁸⁹ Sebastián DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, pp. 369 y 312: "propiamente se dize del cabello, quando está rizo o ensortijado; dizese también de las hojas de algunas plantas quando están encarrujadas; cerca de Marcial estos encrespados galancetes tienen mala opinión... In *Marianum*, lib. 5, epigr. 62: *Crispulus iste quis est, uxor semper adhaeret/ Qui marianae tuae? crispulus iste quis est?*"; carruxado (*quasi* corrugado; lo que está plegado con arrugas como las tocas, espumillas de las damas). Para el término ensortijar (p. 523), "eslavanar una cosa con otra, a modo de sortijas... ensortijar las manos, retorcer unos dedos con otros, significación de angustia y compasión".
- ⁹⁰ En el *Diccionario de la lengua castellana... Compuesto por la Real Academia Española*, II, C. Francisco del Hierro, Madrid, 1729, 655, 2, se cita *Chronica General*, fol. 149: "Los cabellos erguidos y crespados le facían más horrible y espantable", y a Antonio Agustín, *Diálogos* (pl. 85): "Tiene los cabellos largos, y crespados con grande industria", para proseguir con su sentido "metafóricamente se dice del estilo elegante y realzado", para basarse en Lope de Vega, *La Dorotea* (fol. 126), "Yo os prometo, caballero, que el Poeta de esas endechas escribe de lo más crespo", y concluir con su interpretación emocional de "alterado irritado y enemistado".
- ⁹¹ Véanse las bases de datos CREA y CORDE de la Real Academia Española en <http://corpus.rae.es>
- ⁹² G. Kubler, 1957, pp. 166-172.
- ⁹³ Jean-Charles DELLA FAILLE, *op. cit.*, f. 2.

Sobre las pinturas del Colegio Imperial de Madrid en Santa Cruz de Retamar (Toledo): una inédita *Nuestra Señora del Amparo* del estilo de Francisco de Zurbarán

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

La expulsión de los Jesuitas en 1767 produjo la dispersión de gran parte de sus colecciones artísticas, en especial de aquellas que estaban en las dependencias domésticas de los colegios. El Colegio Imperial de Madrid fue uno de los más afectados y de su extensa colección de pinturas son muy pocas las que han llegado hasta nuestros días. En este trabajo se propone la identificación de una pintura que perteneció al Colegio Imperial, su atribución a Francisco de Zurbarán y las razones por las que una obra de su importancia no dejó huella en la literatura artística de los siglos XVIII y XIX.

ABSTRACT

The expulsion of the Jesuits in 1767 produced a vast spread of most of his artistic collections, specially those which were in the controls of the schools. The Imperial School of Madrid was one of the most affected and of its great collection of paintings, only a few remain these days. In this paper we try to identify one of the paintings which belonged to the Imperial School, which is attributed to Francisco de Zurbarán, as well as explaining the reasons of why a painting of such magnitude didn't leave a mark in the artistic literature of the XVII and XIX centuries.

1. INTRODUCCIÓN

En la parroquial del Triunfo de la Santa Cruz de Santa Cruz de Retamar (Toledo) se conservan algunas pinturas procedentes de Madrid de las cuales dio noticia el padre Carlos Gálvez en los años 1926 y 1928¹. Pertenecieron originariamente a los Jesuitas del Colegio Imperial y del Noviciado de Madrid, razón por la cual habían sido mencionadas por eruditos del siglo XVIII, cuyas citas fueron recogidas posteriormente por E. Tormo y por D. Angulo Iñiguez. Fue Tormo quien introdujo en una de sus menciones un lamentable error para la posterior identificación de las pinturas al confundir dos localidades de la provincia de Toledo que se llaman Santa Cruz²: Santa Cruz de Mudela, al sur, sobre la carretera de Andalucía y Santa

Cruz de Retamar, al oeste, sobre la carretera de Extremadura. Por su parte, Angulo Iñiguez al tratar de la obra del hermano jesuita y pintor Ignacio Raeth (Amberes, 1626-c.1666)³ mencionó sin más comprobación los cuadros de su mano que se conservaban en la localidad de Retamar y que previamente el P. Gálvez había reconocido como parte de los treinta y seis que se pintaron en el siglo XVII para la iglesia del Noviciado sobre temas de la vida de San Ignacio de Loyola⁴.

El tiempo transcurrido desde entonces ha afectado negativamente a estas pinturas. Durante la Guerra Civil fue destruido el gran lienzo de *San Francisco Javier bautizando indios*. Fue pintado en Amberes por Cornelio Schut (1597-1655), pagándosele en 1648 diversas cantidades en concepto de ejecución, envío y marco⁵, y presidió el cuer-

po principal del retablo mayor de la iglesia del Colegio Imperial. Con motivo de la expulsión de los jesuitas en 1767 fue retirado de la iglesia y colocado en la escalera principal del colegio, recalando finalmente en fecha imprecisa en Santa Cruz de Retamar, donde a pesar de su iconografía constituyó el adorno principal del retablo⁶. También han desaparecido seis de los ocho lienzos de la vida de San Ignacio de Loyola procedentes del Noviciado que hubo en la misma iglesia, conservándose sólo los que representan el *Milagro del globo de fuego sobre la cabeza de San Ignacio mientras celebra la misa* y la *Alegoría de la Compañía de Jesús con el anagrama*⁷.

Otras pinturas de la iglesia de Retamar, que Gálvez identificó como procedentes de las instituciones jesuíticas de Madrid, no volvieron a ser citadas a pesar de su indudable interés y calidad. Es el caso del lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* procedente del Colegio Imperial. En las líneas que siguen este lienzo es analizado desde el punto de vista formal y estilístico; se propone su atribución al maestro del naturalismo Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598 - Madrid, 1664); se intenta ubicarlo dentro de los espacios del Colegio Imperial, en cuyo inventario de 1767 figura descrito con precisión, y analizar las causas por las que nunca fue mencionado hasta 1926; y se procura precisar el momento en que llegó a Santa Cruz de Retamar.

2. NUESTRA SEÑORA DEL AMPARO: ESTILO, ATRIBUCIÓN Y PROCEDENCIA

La pintura de *Nuestra Señora del Amparo* (fig. 2) es un solemne lienzo de composición rigurosamente simétrica que representa a la Virgen María coronada que abre los pliegues de su manto bajo el que acoge a un grupo de cardenales, clérigos y civiles arrodillados sobre una alfombra de vivos colores (fig. 3). Delante de los pies de la Virgen un grupo de ángeles niños llevan una cartela en la que puede leerse: "VISITATIO TVA CVSTODIVIT SPIRITVM MEVM" (fig. 8). En la parte superior se representa una gloria celestial, con una corona de querubines incandescentes en torno a la cabeza de la Virgen (fig. 4) y con figuras infantiles que sostienen los picos de su manto o llevan flores (fig. 5).

El lienzo debió de sufrir mucho con los diversos traslados a los que ha sido sometido en los últimos dos siglos, de modo que su estado actual de conservación es muy deficiente, por no decir francamente malo. Para proceder a su restauración el lienzo fue depositado hacia 1968 en la Diputación Provincial de Toledo, de donde pasó al parecer al Museo de Santa Cruz de la misma ciudad, quedando olvidado hasta su recuperación por la parroquia de Santa Cruz de Retamar en 1987. Las fotografías anteriores a la restauración muestran que el lienzo se hallaba muy dañado debido a su antigüedad y a los referidos tras-



Fig. 1. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo* (antes de la restauración). Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial (Foto Galván y Pujana).

lados. Poco antes de 1996 fue sometido a una restauración bien intencionada, pero escasamente favorecedora para las partes sanas de la pintura⁸. No obstante, se consiguió detener el deterioro de la obra y hacerla llegar a nosotros en un estado que a pesar de todo (fig. 1) aún permite apreciar su importancia y que probablemente se trata de un trabajo desconocido de Francisco de Zurbarán, quien podría haberlo realizado durante la estancia de sus últimos años en Madrid (1658-1664).

Por su composición, la pintura puede ser considerada como una de las más solemnes de Zurbarán. Las actitudes de los personajes evocan obras suyas de distintos periodos, desde la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* de 1631 a la *Virgen de las Cuevas acogiendo a los cartujos*, ambas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, lo que no puede extrañarnos conociendo la personalidad del pintor y su recurso a repetir ciertas composiciones en distintas épocas de su vida. Desde este punto de vista *Nuestra Señora del Amparo* remite de modo inmediato a la citada *Virgen de las Cuevas* pintada para la cartuja de Sevilla, lienzo que ha soportado diversas dataciones y cronologías hasta que Serrera documentó que se trataba de una pintura de la década de 1650⁹. Respecto de ésta de Sevilla, *Nuestra Señora del Amparo* muestra un esquema más vertical y con las figuras orantes más comprimidas. Además,



Fig. 2. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.

aunque la estampa de Schelte á Bolswer de 1624 en la que se inspiró Zurbarán podía haber dado lugar a la trasposición de algunos de los eclesiásticos acogidos en otros personajes incluidos en el lienzo del maestro sevillano, el pintor evitó contrahacer las figuras tanto principales como secundarias y realizó un mayor esfuerzo de creación personal. También en el colorido el lienzo de Santa Cruz de Retamar muestra tonalidades más suaves y matizadas, con rosas pálidos en las mucetas de los cardenales, trans-

parencias blancas en los roquetes de encaje de los clérigos del primer plano, grises azulados en las ropas de los eclesiásticos del plano medio y blancos densos en la túnica de la Virgen, tal como lo es el blanco de la *Inmaculada Concepción niña* firmada en 1656 (Madrid, col. Plácido Arango)¹⁰. Incluso la aureola de cabecitas incandescentes de querubines o los modelos de los niños pueden hallarse en esta misma *Concepción* o en la *Virgen con el Niño Jesús y San Juanito* de 1662 (Bilbao, Museo de Bellas Artes)¹¹.

Desde mi punto de vista, es probable que el lienzo fuera pintado por Zurbarán en el último periodo de su vida cuando se trasladó a residir a Madrid (1658-1664), si bien no es un tema fácil de valorar y resolver, dadas las peculiaridades señaladas en el estilo del artista, así como el estado de conservación del lienzo. Hay que advertir que en la pintura se aprecian rasgos, como las cabezas fuertemente caracterizadas de los distintos personajes arrodillados y su rotunda plasticidad complementada por un tenebrismo radical (figs. 6 y 7) que podrían apuntar hacia una cronología más antigua y cercana por ejemplo a los lienzos de la sacristía del monasterio de Guadalupe en la década de 1630. Pero también se aprecian detalles más delicados en las fisonomías de ángeles, semejantes a los modelos infantiles que suelen aparecer en las maternidades de la última etapa del pintor. Un detalle como el de la tríada infantil a los pies de la Virgen (fig. 8) tiene también referencias formales en obras de distintas cronologías como son el coro de niños cantores que aparece en la zona superior de la *Adoración de los pastores* de 1638, que formó parte del retablo mayor de la cartuja de Jerez de la Frontera (Grenoble, Musée de Beaux-Arts)¹², y otra más próxima en la *Inmaculada Concepción niña* de 1656 (Madrid, col. Plácido Arango) (fig. 9)¹³.

Estas semejanzas formales y compositivas bien pudieran servir para proponer otras cronologías, sobre todo si se tiene en cuenta la personalidad del pintor. Pero en todo caso, dejando a un lado las cuestiones del estilo, dado el mal estado de conservación del lienzo, la hipótesis de que se trate de una obra del periodo 1658-1664 se ajusta bien a la realidad de las estancias de Zurbarán en Madrid. Palomino sugirió que el pintor hizo un viaje a la corte por los años de 1650¹⁴, viaje que no ha podido ser comprobado documentalmente. Una de las razones que avalan la afirmación de Palomino es precisamente el hecho de que a lo largo de la mayor parte de ese año y hasta 1652 no se halla rastro documental del pintor en Sevilla, donde residía. Por otro lado, el periodo coincide con la fecha de 1650 que luce una de las obras capitales de este momento, como es la *Anunciación* pintada para don Gaspar de Bracamonte, conde de Peñaranda (Philadelphia, Museum of Art)¹⁵. Esta ausencia sevillana se convirtió en 1658 en definitivo asentamiento en Madrid, donde el pintor trabajó pinturas de carácter devoto dentro de un estilo que supone una inflexión en su catálogo y donde consiguió algunos encargos significativos para los Carmelitas de San Hermenegildo, para quienes Francisco Herrera el Mozo había pintado dos años antes la *Apoteosis de San Hermenegildo* (Madrid, Museo del Prado); en los Dominicos de Atocha y en los Franciscanos de Alcalá de Henares (1658), en cuya capilla de San Diego se encontró con Francisco Rizi como autor del proyecto del retablo y con Alonso Cano, como pintor de dos de los cuatro lienzos del mismo¹⁶.



Fig. 3. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de figuras arrodilladas. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.

El lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* procede del Colegio Imperial de Madrid y se halla reflejado en el *Testimonio con inserción del Inventario y tasación de las pinturas existentes en este Coll^o y su Yglesia*, documento realizado en 1767 que inventario de todos los cuadros que los jesuitas madrileños tenían en el colegio al ser promulgado el decreto de expulsión del rey Carlos III, al que además se le añadió la descripción de la iglesia y de sus zonas de servicio a pesar de que no estaban afectadas por la reutilización de las dependencias domésticas como sede de los Estudios Reales¹⁷. Dentro de la descripción de la iglesia el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* aparece sin atribución y localizado en la bóveda del Santo Cristo del siguiente modo:

“Bóveda que llaman del Santo Xpto. o sala que llaman del Capitulo:

(...)

Un Quadro de Maria Santísima de / tres varas de alto, y dos varas, y ter-/ cia de ancho, con marco negro, con el



Fig. 4. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de la Virgen. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.



Fig. 5. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de los ángeles. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.

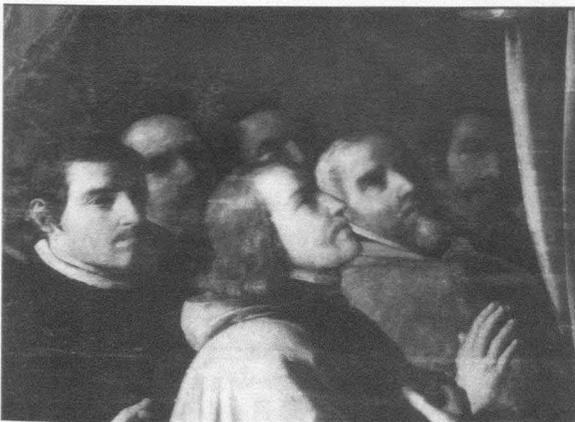


Fig. 6. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de cabezas. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.



Fig. 7. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de cabezas. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.

/ título de Nra. Señora del amparo / tiene grande acompañamiento de / Ángeles, y debajo del manto acogidos / muchos Religiosos, y Cardenales im-/ plorando su protección, y se aprecio / en Dos Mil, y Quatrocientos reales”¹⁸.

Cuando Gálvez vio el lienzo en Santa Cruz de Retamar estaba colocado a los pies de la iglesia y tampoco lo relacionó con ningún pintor, quizá porque iba buscando casi exclusivamente el *San Francisco Javier bautizando indios* de Cornelio Schut.

Ante el origen documentado de estas pinturas del Colegio Imperial y del Noviciado de Madrid, y de su posterior presencia en la parroquia de Santa Cruz de Retamar surgen varios interrogantes: ¿Cómo puede pasar desapercibida para todos los historiadores del Colegio Imperial una obra como *Nuestra Señora del Amparo*? ¿Cuándo y como se dispersaron los lienzos del Colegio Imperial y de las demás instituciones jesuíticas de Madrid? ¿Cuándo y cómo llegaron algunos de estos lienzos a Santa Cruz de Retamar? Gálvez apuntó algunas direcciones.

No parece que el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo*, tan minuciosamente descrito en 1767, haya sido mencionado con anterioridad a esta fecha por Palomino, Felipe de Castro, Ponz o Ceán Bermúdez¹⁹. Las razones de este silencio habrá que buscarlas en su peculiar emplazamiento dentro de la “*Bóveda del Santo Xpto. o sala que llaman de Capitulo*”, donde lo sitúa el *Testimonio con inserción de inventario ...* de 1767. Este recinto tenía carácter funerario y es posible descubrir su ubicación en la topografía de la iglesia del Colegio Imperial gracias a que el inventario de dependencias sigue un orden continuo, de modo que la bóveda del Santo Cristo está mencionada después de “*la pieza que sale a la Iglesia por el Presbiterio, y está antes de la Ante-sacristía*” y de la escalera que desde ahí subía al tránsito de la botica; y precedía a la “*Pieza antes de la bóveda o sala de Capitulo*”. Parece lógico pensar que el término “bóveda” ha de entenderse como una capilla de enterramiento subterráneo, pero la disyuntiva “*sala que llaman de Capitulo*” introduce una función algo extraña en un lugar de enterramiento. Si analizamos la topografía actual de la ex-iglesia del Colegio Imperial con sus dependencias anexas (fig. 10) en relación con el documento de 1767 y con la planta firmada en abril de 1770 por Ventura Rodríguez con motivo de los trabajos de adecuación a la nueva función de Real Iglesia de San Isidro²⁰, podemos hallar la respuesta en una serie de estancias situadas en el ángulo sureste del complejo eclesial, entre el presbiterio, el transepto y la antesacristía, delimitadas en el lado del Colegio por la escalera principal y la galería claustral norte que conectaba con la antigua portería (fig. 11), actuales dependencias del Instituto San Isidro. Se trata de una zona con espacios a tres niveles propiciados sin duda por el desnivel natural del ter-

rreno, apreciable aún en los patios del Instituto, y por la necesidad de coordinar el nivel de las naves de la iglesia, con el del presbiterio y con el del Colegio en la zona de su escalera principal. Un nivel superior que se dispone por encima del suelo de la antesacristía para buscar el primer rellano de la escalera del Colegio, al cual se abrían en el plano de 1770 tres dependencias oscuras señaladas por Ventura Rodríguez con los números 16, 17 y 18²¹ que habían servido para comunicar dicha antesacristía con la escalera y el claustro del Colegio; el nivel intermedio del paso que va desde transepto a la antesacristía, buscando enrasar con el presbiterio de la iglesia; y el nivel inferior que corresponde al del brazo sur del crucero, en el que éste se comunicó en el pasado a través de la puerta de su ángulo derecho –hoy tapiada– con el arranque de la escalera principal del Colegio, pero comunicado aún a través de la puerta izquierda con un zaguán estrecho y largo abierto a una dependencia trapezoidal con una escalera de caracol y otra de un único y amplio tiro que desciende y pasa por debajo de los muros de las dependencias del nivel superior. Esta escalera recta conduciría hacia las bóvedas de enterramiento que aun se conservan con funciones de almacén de mobiliario e instalaciones de calefacción. Se trata de una serie de amplios espacios subterráneos abovedados que se extienden bajo la antigua capilla de San Ignacio, el presbiterio y la antesacristía, y entre los que destaca una amplia sala cubierta con cuatro grandes tramos de bóveda de cañón con lunetos y ventanas que se abren a ras de suelo y reciben algo de luz desde los patios del Instituto San Isidro.

Esta espaciosa sala (fig. 12) podría haber sido el lugar que con más propiedad fuera denominado “capilla del Santo Cristo o sala de capítulo” y consiguientemente el que hubiera acogido el lienzo que atribuimos a Zurbarán, así como otras obras de arte, si no es que con este nombre se denominaba a la totalidad del recinto funerario. Es precisamente en esta ubicación donde el plano de 1770 señala con el número 23 la “*Entrada y escalera que baja a la bóveda de entierros*”. De esta manera, la disyuntiva entre bóveda y sala de capítulo podría quedar explicada por la existencia de esos pequeños espacios previos a la cripta propiamente dicha y acaso con funciones distintas a las funerarias. Ningún otro lugar de la topografía dibujada por Ventura Rodríguez tiene señalada la función funeraria²².

Situados los espacios de la bóveda del Santo Cristo o Sala de Capítulo, su carácter funerario y reservado es lo que mejor podría explicar por qué nadie dejó constancia objetiva de su contenido y decoración, sólo reflejados en el documento de 1767.

Sorprende que en el *Testimonio con inserción de inventario ...* de 1767 no se señale la existencia de ninguna escultura o pintura de Cristo en la cruz que pudiera justificar la titularidad de la bóveda, pero el documento declara que sólo refleja “*lo correspondiente a las especies (sic)*



Fig. 8. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de ángeles con cartela. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.

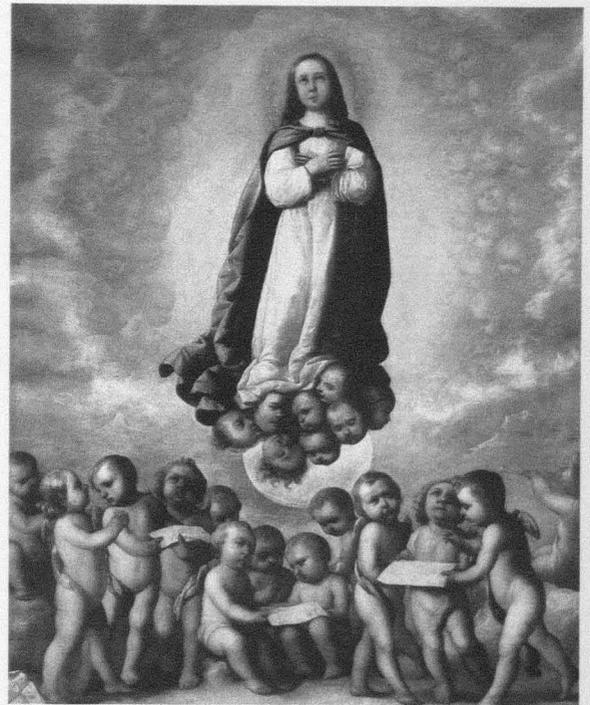


Fig. 9. Francisco de Zurbarán. *Inmaculada Concepción*. 1656. Madrid. Col. Plácido Arango.

de pintura". Por otra parte, es lógico pensar que el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* estuviera en la zona de sala de capítulo, junto a otros lienzos de bustos de los mártires del Japón, de San Ignacio, un cardenal desconocido y dos lienzos grandes de San Ignacio vestido de sacerdote y de San Francisco Javier. Y sin embargo, existen indicios de que la titularidad de la bóveda podría relacionarse con las esculturas del hermano Domingo Beltrán (Vitoria, 1535-Alcalá de Henares, 1590)²³ que hubo en el Colegio Imperial. Palomino atribuyó al hermano Beltrán dos estatuas del Crucificado: "como son la de la capilla del Santísimo Cristo en la iglesia; y otra en la bóveda de la Congregación de los Señores Abogados, que está sin encarnar: y cierto que parece de Miguel Angel". Evidentemente, la afirmación de Palomino no se corresponde con la realidad que hoy conocemos, pues la escultura referida en la capilla del Santísimo Cristo en la iglesia no es otra que el *Cristo de la Buena Muerte* de Juan de Mesa, restando sólo la segunda que estaba sin encarnar en la bóveda que ocupaban los Abogados²⁴, ubicación creíble, ya que Palomino conocía el Colegio Imperial por haber pintado en la antesacristía un *Triunfo de San Francisco Javier*. Por su parte, Ponz menciona esta misma escultura de modo harto difuso en una capilla interior de la casa²⁵.

La Congregación de los Abogados de la Corte fue fundada en 1596 bajo la advocación de N.ª S.ª de la Asunción y de San Ivo, y tuvo su primera sede en el convento de San Felipe el Real²⁶. Posteriormente, ante la imposibilidad de celebrar adecuadamente la fiesta de la Asunción por coincidir con otras de los frailes agustinos, la junta del día 13 de julio de 1628 acordó trasladar dicha sede e instalarla en el Colegio Imperial. La primera junta en la nueva sede se celebró el 18 de agosto de 1628²⁷ y los abogados permanecieron en ella hasta la expulsión de los jesuitas en 1767. Durante algunos años se estableció en la parroquia de

Santa Cruz (1767-1775), pero en la junta del 22 de julio de 1775 se acordó solicitar al Consejo de Castilla el retorno a San Isidro el Real. El Consejo autorizó la vuelta y la Congregación se instaló en la bóveda del colegio que, según diversas actas de juntas, estaba por entonces separada de la Iglesia, por estar cerrado el paso a la sacristía y al claustro²⁸. Parece como si los Abogados hubieran vuelto a una antigua sede y que las menciones de Palomino, del *Testimonio ...* de 1767 y esta petición de 1775 se refirieran al mismo espacio, bien diferenciado de otros alternativos para reuniones dentro del Colegio Imperial, como la librería para hacer la elección de cargos (estatutos 91 y 101 de 1732), el aposento del prefecto o director espiritual de la Congregación que asistía a las juntas de elecciones o "en la capilla de la Concepción, que llaman de los Redondos", en los que los Abogados celebraron algunos actos. El 8 de diciembre de 1766, cuatro meses antes de la expulsión, los Abogados tuvieron su última junta en la bóveda del Colegio Imperial y la siguiente junta de elecciones (agosto de 1767) no se celebró en el aposento del prefecto, ya expulsado, sino en la casa o "posada del decano". En la última junta de decanos (22 de abril de 1767) se precisa que "quedó cerrado y sin uso el Colegio Imperial, en cuya Iglesia se han celebrado por el Ilustre Colegio de Abogados la función de Nuestra Señora de la Asunción y en la bóveda de la Concepción"²⁹.

Parece evidente que la “bóveda del colegio” tantas veces aludida es la cripta funeraria de los jesuitas, la misma que usaban la Congregación de Abogados, la que Palomino identifica como recinto para el *Cristo en la cruz* del hermano Beltrán, la que se concatena en 1767 a la sala de capítulo, la bóveda de entierros del plano de 1770 de Ventura Rodríguez y la misma a la que los abogados pedían volver en 1776, dando lugar al conflicto de 1789 sobre la incomunicación de espacios de la iglesia y el colegio. Los abogados no eran dueños del espacio ni de los elementos de su decoración, sino que lo usaban en sus actos corporativos³⁰. En este momento tumultuoso y confuso sobre las competencias de los espacios es probable que, debido a lo fronterizo de la bóveda, el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* fuera sacado del recinto cuando su comunicación con la sacristía, la iglesia y el colegio quedó interrumpida. Los dos lienzos de *San Francisco Javier bautizando indios* de Schut y de *Nuestra Señora del Amparo* que procedían de dependencias de la iglesia del Colegio Imperial y llegaron a Santa Cruz de Retamar siguieron un proceso similar, pasando de espacios de la iglesia, no sujeta a venta de su mobiliario y decoración, a espacios del colegio cuyo ajuar debía venderse: el lienzo del altar mayor fue llevado a la escalera del Colegio cuando se cambió la advocación de la iglesia y el de la bóveda sería desmontado cuando este recinto quedó adscrito a las dependencias del colegio, quedando ambos sometidos al régimen de venta de temporalidades de los expulsos.

No existe constancia exacta de cuándo ni de cómo llegó el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* y los demás de origen jesuítico (Colegio Imperial y Noviciado) a Santa Cruz de Retamar. La dispersión del patrimonio artístico de las instituciones jesuíticas de Madrid no ha sido estudiada en toda su extensión. Aunque se conoce el destino de algunos lienzos, los datos suelen ser escasos e incompletos³¹.

En el caso del complejo del Colegio Imperial, tras el decreto de expulsión de 1767, la iglesia con sus anexos fue entregada a la Congregación de Capellanes de San Isidro y dedicada culto del santo patrón de Madrid. Aunque quedó libre del expolio, sufrió algunas modificaciones que afectaron especialmente al presbiterio y a su retablo mayor, de donde fue retirado el enorme lienzo titular de *San Francisco Javier bautizando indios* para instalar la urna con las reliquias de San Isidro y su imagen triunfante³². Por su parte, los edificios del Colegio Imperial: claustros, escaleras, bibliotecas, aulas, ropería, panadería, enfermería y otras dependencias domésticas de todo tipo, fueron destinados a ser la sede de los Estudios Reales y Ventura Rodríguez proyectó sobre su estructura una serie de reformas y mejoras, en especial la de una nueva biblioteca que no se construyó, a fin de adaptarlo a la nueva función³³. Estos fueron los espacios en los que los

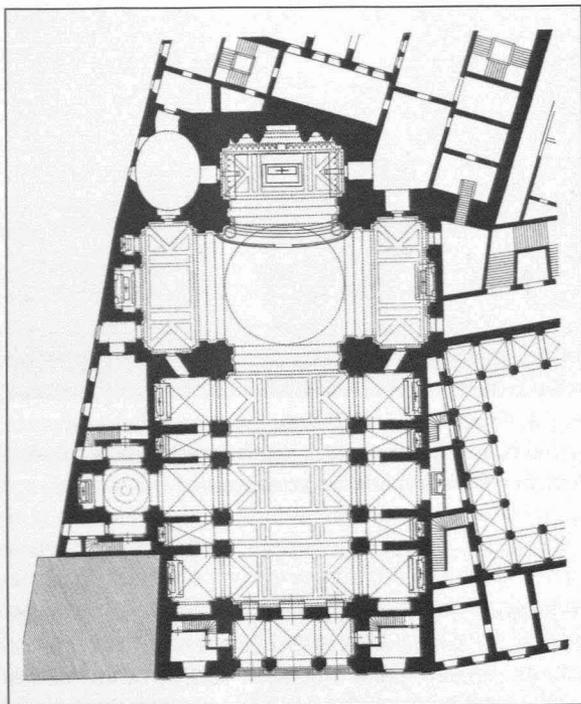


Fig. 10. Pedro Sánchez y Francisco Bautista. Planta de la colegiata de San Isidro el Real. Madrid (según O. Schubert).

enseres de todo tipo entorpecían los trabajos previstos, incluidos los cuadros que fueron los que sin duda sufrieron más rápidamente el expolio y la venta como parte de las temporalidades jesuíticas, de tal modo que don Pedro de Ávila, comisionado del Colegio Imperial, se dirigió el 12 de agosto de 1770 al Consejo Real pidiendo que se le dieran órdenes porque tenía “por combeniente pasar a bender los quadros y estampas que los expulsos tenían en sus respectivas habitaciones”. Por orden de Campomanes la tasación y los cuadros habían sido revisados por Anton Rafael Mengs, “quien dixo que entre ellos no havia cosa particular y que los que valían algo eran los del claustro baxo y sachristía, de cuya venta no hay necesidad de tratar”. El 12 de septiembre se dio autorización para proceder a la venta³⁴. A partir de esa fecha se venderían probablemente algunos cuadros de las dependencias del Colegio Imperial, pero a propuesta del conde de Baños³⁵ la Academia de Bellas Artes de San Fernando acordó el 2 de febrero de 1774 solicitar al rey Carlos III todas las pinturas para el adorno y la enseñanza de la Academia. Si bien los directores de pintura estimaban que la mayor parte de las obras, salvo nueve, carecían de valor para los fines docentes, el marqués de Grimaldi, protector de la Academia, presentó la petición y obtuvo la custodia de los cuadros a fin de evitar su deterioro, según consta en

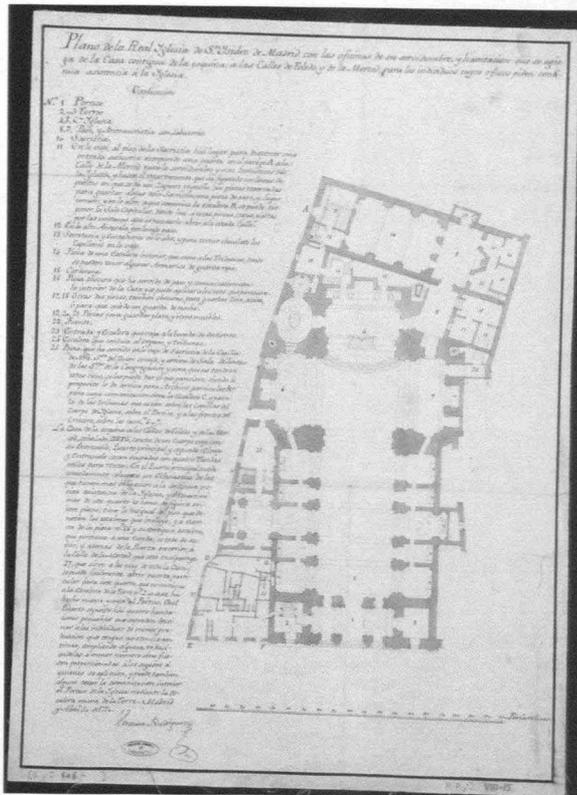


Fig. 11. Ventura Rodríguez. Planta de la colegiata de San Isidro el Real. 1770. Madrid. (Simancas, Archivo General).

la junta del 9 de octubre. Los cuadros llegaron a la Academia a finales de 1774, según refleja la junta ordinaria del 4 de diciembre, y en abril de 1775 fueron expuestos. Fue entonces cuando los consiliarios estuvieron de acuerdo con los directores de pintura sobre su poca calidad e interés, por lo que fueron enrollados, retirados y olvidados hasta 1785, cuando a petición del provincial de la Orden de San Francisco se seleccionaron cuarenta para destinarlos a la decoración de San Francisco el Grande³⁶. La mayor parte de la información del tomo V del *Viaje de España* de Ponz sobre las obras de pintura del Colegio Imperial parece ser de comienzos de la década de 1770, cuando ya se habían realizado las reformas del presbiterio de la iglesia, y trata poco sobre las dependencias domésticas de los Reales Estudios. Fue publicado por primera vez en 1776³⁷. En la segunda edición de 1782 Ponz incorporó en el párrafo donde cita la serie de De Matteis, la de los eremitas de Simón de Vos, el cuadro grande de Cornelio Schut y seis cuadros del hermano Adriano Rodríguez la siguiente nota a pie de página: “Las pinturas de la casa se acabarán presto, si no se tiene de ellas el debido cuidado”³⁸, lo que parece indicar que su testimonio refleja la

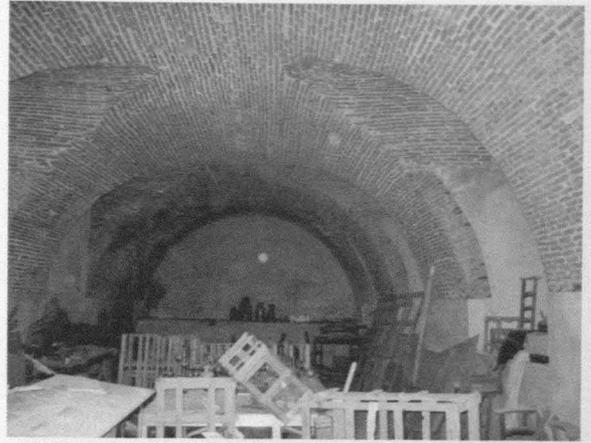


Fig. 12. San Isidro el Real: interior de una de las bóvedas subterráneas.

situación de los cuadros del Colegio Imperial en sus emplazamientos originales poco antes de su traslado a la Academia (finales de 1774-abril de 1775), pues no parece probable que tras la exposición de 1775 volvieran de nuevo al Colegio Imperial³⁹.

El decreto de expulsión contemplaba un control férreo de las propiedades de la Compañía, por lo que se nombraron comisionados y Juntas de Temporalidades encargadas de la liquidación de los bienes de los expulsos. En principio, los templos quedaban bajo la jurisdicción episcopal, los edificios de los colegios se destinaron a usos sociales como universidades, seminarios o colegios, los libros se destinaban a las universidades y se hacía hincapié en que los ajuares y decoraciones fueran destinados a casas de misericordia y a parroquias necesitadas. En general, el cumplimiento de la legislación sobre la expulsión debió de ser la vía más frecuentes de dispersión de las obras de arte de las casas de la Compañía de Jesús, sin que tuviera que mediar una venta. Valga el ejemplo de las fundaciones reales en Sierra Morena, en cuyo fuero 1767 se dice: “Estando las iglesias de los Regulares de la Compañía actualmente cerradas, con noticia del juez que entiende en la ocupación de las temporalidades, y del Reverendo Obispo Diocesano, se trasladarán a las nuevas poblaciones los vasos sagrados, y los ornamentos necesarios para las iglesias o capillas que allí se erijan, respecto de estar destinados a Parroquias e Iglesias pobres y ningunas lo son más que estas”⁴⁰.

Por avatares de su historia puede considerarse que la parroquia del Triunfo de la Santa Cruz en Retamar era en aquel momento una de las más necesitadas del arzobispado de Toledo, pues había quedado arrasada por un incendio el 28 de julio de 1757, y reconstruida y cubierta en enero de 1761 con proyectos de Manuel de Arredondo, “maestro maior de Madrid y del Exmo. Duque de Arcos y

de esta su villa”, dentro de un sobrio estilo de pura inercia clasicista. Aunque las obras se comenzaron con brío y avanzaron rápidas, el acabado interior fue más lento, de modo que el traslado del Santísimo al altar mayor no tuvo lugar hasta el día de San Isidro de 1764, ocasión en la cual se estrenaron ropas, ornamentos y alhajas donadas por el duque de Arcos⁴¹. En julio de 1773 se blanqueó y enlosó el edificio. Toda la obra ascendió a 106.000 reales sin la linterna de la media naranja, que costó otros 5.000 reales⁴². Si me extendo en algunos detalles omitidos por Gálvez es para que se pueda comprobar el patronazgo del duque de Arcos, demostrado en otras ocasiones posteriores, y para señalar el costo de toda la obra en relación a los 90.000 reales en que por ejemplo fue tasado el *San Francisco Javier* de Cornelio Schut que a pesar de su impropiedad iconográfica terminó convertido en el único ornamento del retablo mayor de la iglesia. ¿Habría podido una parroquia de tan cortos caudales y exhausta por las obras de reconstrucción hacerse por vía de compra con el lienzo de más alta tasación del Colegio Imperial?. Seguramente no, y no consta ni un sólo pago por ello, ni una sola indicación de cómo llegó a la parroquia.

Respecto al momento de la llegada del lienzo de Schut, seguramente junto con los restantes de la *Virgen del Amparo* y los ocho de la vida de San Ignacio de Raeth, sólo poseemos indicios indirectos a través de los inventarios de ornamentos y de los gastos de obras. Gálvez, sin encontrar constatación de archivo, creyó que las obras llegaron en la primera década del XIX, durante el reinado de Carlos IV, al atribuirle el papel de agente principal a doña María Josefa de la Soledad de la Portería Alfonso-Pimentel, Téllez-Girón, Borja Centelles y Ponce de León (1752-Madrid, 1834), condesa-duquesa de Benavente (desde 1763), duquesa de Gandía, de Béjar (1777), de Medina de Ríoseco, XII duquesa de Arcos (1780-1811), princesa de Anglona y de Esquilache⁴³, por su estrecha relación con los Jesuitas por ser descendiente de San Francisco de Borja (fig. 13) y basándose en el hecho de que Ceán Bermúdez cita el cuadro de *San Francisco Javier* en la escalera del Colegio Imperial⁴⁴. También alude Gálvez a la tradición local, según la cual el responsable de la donación de los cuadros habría sido un hijo del pueblo que había sido secretario del ministro conde de Floridablanca y cuyo retrato se conservaba en la iglesia⁴⁵. Sería lógico pensar que, si este desconocido personaje ejerció alguna influencia para la venida de los cuadros a Santa Cruz de Retamar, lo hubiera hecho durante el periodo de 1777 y 1792 en que el conde de Floridablanca ocupó el cargo de Secretario del Despacho de Estado, tras el cual fue destituido, encarcelado en Pamplona por corrupción y liberado en 1794, abandonando los asuntos políticos y regresando a su tierra murciana.

Quizá por ello haya que adelantar la fecha de llegada de los cuadros hacia los años 1789-1793, en los que se



Fig. 13. Francisco de Goya. *La condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Arcos*. 1785. Mallorca, Fundación Bartolomé March.

aprecian en la parroquia de Retamar numerosos indicios de actividad. Así, el inventario de alhajas de la parroquia de 1777 sólo contiene ajuar y ropas litúrgicas, pero no cuadros. Pero como consecuencia de la visita pastoral de 1793 se le añadieron algunas anotaciones de donaciones realizadas en ese intervalo de tiempo por la duquesa de Arcos (unas vinajeras “de plata de moda”⁴⁶, un terno blanco de tisú de oro), por el duque del mismo título (una capa negra de coro y dos casullas; un palio blanco y encarnado) y por algunos particulares, entre las que destacan las que efectuó don Vicente Bermúdez, unas veces en nombre del rey Carlos III, como los dos cálices de plata rotulados con su nombre y otro de bronce con copa de plata, y sus respectivas patenas de plata, y otras en nombre propio o en función de algún cargo en la administración de las temporalidades del que no ha quedado constancia. Así se desgranar distintos objetos de plata y ropa litúrgica apostillados con las frases “*que dió para este fin Dⁿ Vicente Bermúdez*” (una caja de oro para el viático y una lámpara para el Santísimo) o “*que vino de las temporalidades por mano de Dn. Vicente Bermúdez*”⁴⁷. No consta ningún cuadro hasta el inventario de 1828, año en



Fig. 14. Santa Cruz de Retamar (Toledo). Retablo mayor de la parroquia de la Exaltación de la Santa Cruz. Hacia 1789-1793.

el que se registra la existencia de cinco de *Nuestra Señora de Belén*, *Trinidad*, *Nuestra Señora de los Dolores*, *Encarnación* y *San Blas*. No son todos los cuadros de la iglesia, puesto que en las cuentas comprendidas entre las visitas pastorales del 15 de junio de 1757 y del 11 de abril de 1761 consta el gasto de 1.360 maravedis por ir a Toledo a recoger un “cuadro grande” de Santiago, donado ala iglesia después del incendio por los herederos de don Gabriel Colchero Flores, sacristán mayor de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Toledo, que se instaló como altar mayor provisional en la capilla donde estaba el sagrario⁴⁸. El cuadro aún se conserva, aunque su tamaño y formato horizontal es insuficiente como decoración de un retablo.

La lectura atenta de la visita del 25 de marzo de 1792, que comprende las cuentas desde el 5 de noviembre de 1780, recoge pagos por algunos conceptos que indirectamente nos están hablando de las obras de terminación del retablo mayor y parece lógico pensar que indirectamente



Fig. 15. Cornelio Schut. San Francisco Javier bautizando indios. Brujas (Bélgica), Jesuitas.

también de los cuadros que sabemos estaban en Madrid. En 1789 se realizaron cinco obras de yesería, carpintería y herrería en la capilla mayor, la quinta de las cuales fue el gasto “en garfias para colgar los cuadros de esta iglesia”, por las que Sebastián Martín extendió un recibo de 85 reales fechado el 18 de abril de dicho año⁴⁹. Por el traslado de la lámpara para el Santísimo donada por don Vicente Bermúdez se extendió un recibo de 90 reales el 30 de agosto de 1791⁵⁰. A continuación se anotó el gasto por traer ornamentos de la villa de Torrijos, que había donado el conde de Altamira⁵¹, y varias alhajas de plata “las mismas que se cedieron a esta parroquial de las temporalidades por decisión de d^o Vicente Bermúdez, vecino de Madrid...”⁵². Un dato último correspondiente a la visita del 15 de noviembre de 1801, en la que se rendían cuentas desde 1792, nos indica que se gastaron 135 reales en el dorado del cascarón del altar mayor de la iglesia⁵³, lo cual sólo puede referirse al fragmento de venera plana que se cobija bajo el segmento de frontón curvo del citado retablo, de elegante diseño neoclásico (fig. 14). Éste no es otra cosa que un gran marco rectangular realizado en estuco policromado –muy burdamente repintado en la actualidad–, decorado con contrario de perlas y hojas en el borde exterior, que se remata en los laterales superiores

con unas volutas de las que penden festones de hojas de vid. Sin entablamento, se cubre con el segmento curvo de un frontón, cobijando la venera y el altorrelieve escultórico del ángel sosteniendo la cruz sobre una masa de nubes y cabezas de querubines. También es testimonio de que las obras de esta zona concluían por entonces el mandato de la visita del 15 de diciembre de 1805 en el que se ordenaba retirar el retablo de la Virgen que estaba en el presbiterio y colocarlo en otro lugar⁵⁴.

En este marco-retablo realizado a finales del siglo XVIII tuvo acogida el imponente lienzo de *San Francisco Javier bautizando indios* de Schut procedente del Colegio Imperial y conocido a través de la fotografía fragmentaria publicada por Gálvez. Según el *Testimonio con inserción de inventario...* de 1767 medía 8 varas de alto por 6 varas y tercia de ancho, equivalentes aproximadamente a 6,64 x 5,25 metros, pero tuvo que ser adaptado al marco-retablo con algunas mermas en los laterales que mide unos 5,10 x 4,20 metros, resultando así que habría perdido cerca de 1,55 metros de su altura y cerca de 1,05 metros de ancho⁵⁵. Sin embargo, no es tan evidente esta mutilación si se compara la vieja ilustración publicada por Gálvez con el lienzo que se conserva en los Jesuitas de Brujas (Bélgica), recientemente dado a conocer por Paul Begheyn, director del Netherlands Institute of Jesuit Studies de Ámsterdam, como boceto del lienzo madrileño⁵⁶ (fig. 15), gracias al cual es posible reconstruir con fidelidad el impactante colorido de la pintura.

Considerando el estado de necesidad de la parroquia de Santa Cruz de Retamar, no le faltaron benefactores que acudieran a su auxilio, empezando por el piadoso rey Carlos III, y siguiendo por los influyentes duques de Arcos, señores de la villa, el conde de Altamira o por don Vicente Bermúdez entre los años 1780 y 1792. Aunque no consta que ninguno de ellos fuera promotor del envío de los lienzos del Colegio Imperial y del Noviciado a la parroquia, es probable que la llegada se produjera en ese momento, cuando los indicios indirectos de los libros de fábrica así parecen indicarlo.

Una cuestión última sobre las probables fechas de llegada de los lienzos es un decreto de Carlos IV, fechado en San Ildefonso el 19 de septiembre de 1798. Treinta años después de expulsión, ordenaba la incorporación de “los restos de las temporalidades” a la Real Hacienda con destino a la amortización de los Vales Reales, sin perjuicio de aplicar alguna parte de ellos a las urgentes necesidades de la Monarquía. Así mismo, la Superintendencia General de las Temporalidades se trasladaba desde el ministerio de

Gracia y Justicia al de Hacienda, y se preveía dar ordenes para la pronta venta de los que hubieran quedado⁵⁷. Se deduce del texto que aún quedaban bienes sin asignar y sin vender, y que se quería terminar con su existencia. No podemos afirmar que entre ellos no estuvieran los cuadros de Santa Cruz de Retamar, ni tampoco lo contrario. Sin embargo, la fecha ha de ser entendida como la de resolución de un asunto y se sitúa a medio camino de las fechas barajadas por Gálvez y por mi como probables de llegada de los cuadros a Santa Cruz de Retamar.

De todo lo expuesto puede deducirse que los dos lienzos del Santa Cruz de Retamar procedentes del Colegio Imperial llegaron a su parroquia en torno a los años 1789-1793, mediando en ello las circunstancias de necesidad de la parroquia de la Triunfo de la Santa Cruz, la magnanimidad del rey Carlos III y la protección de algunos importantes nobles de la Corte. La investigación de este asunto ha permitido estudiar con detenimiento el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* y atribuirlo a Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664). El silencio en torno al lienzo en las fuentes históricas de los siglos XVII y XVIII nos ha llevado a buscar las razones, debidas fundamentalmente según creemos a su instalación en la bóveda funeraria del Santo Cristo, lugar sin duda de acceso restringido a la vista de eruditos y curiosos, a pesar de que fue utilizada por la Congregación de los Abogados de Madrid desde 1628 hasta finales del siglo XVIII, con el corto intervalo de 1767-1774. Según Palomino, en este lugar estuvo instalado el *Cristo en la cruz* del hermano jesuita Domingo Beltrán (Vitoria, 1535-Alcalá de Henares, 1590), el único que dejó testimonio escrito de ello y que, habiéndolo dejado, tendría que haber visto el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo*, si es que siempre estuvo en la bóveda y sus aledaños. Otra cosa distinta es que lo reconociera como obra de Zurbarán. A este respecto vale la pena tener en cuenta la opinión del mismo Palomino sobre la etapa final del pintor sevillano en Madrid: “*Hizo otras muchas pinturas para la Casa de Campo, y otros sitios reales: como también para algunos particulares, y diferentes templos, donde no son conocidas por suyas: pues en la sacristía de la iglesia de Peñaranda vi yo un cuadro suyo de la Encarnación, sin que nadie le conociese por suyo*”⁵⁸. Si bien no es un gran mérito identificar la *Anunciación* (Philadelphia, Museum of Art), firmada en 1650 y encargo de don Gaspar de Bracamonte que la donó a la iglesia de la citada villa⁵⁹, Palomino incide en la presencia de su obra en la Corte y en un cierto olvido del pintor, más que en el cambio de estilo de su etapa final en Madrid.

NOTAS

- ¹ C. GÁLVEZ, S. J., “Los cuadros de San Francisco Javier en el Colegio Imperial”, en *La Estrella del Mar*, 1926, II, núms. 193 y 194-195, pp. 670-674 y 736-738. Id. “Una colección de retratos de Jesuitas”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, n.º 11, pp. 111-133 y IX láminas.
- ² Elías TORMO, *Las iglesias de Madrid. Reedición de los dos fascículos publicados en 1927*. Prólogo del Marqués de Lozoya. Notas de María Elena Gómez Moreno. Madrid, Instituto de España, 1979, p. 117. En el texto dice: “El P. Gálvez acaba de publicar, de avance, el hallazgo en Santa Cruz de Mudela (*sic*) de un gran cuadro de Schutt, procedente de la escalera del Colegio Imperial”. Pero en la primera adición se refiere en cambio a Santa Cruz de Retamar, donde “he visto importantes lienzos de santos jesuitas, procedentes probablemente (como el de Schutt) de esta casa, pero no descritos entre lo de Dierix (*sic*) y lo de Raeth” (p. 118).
- ³ Diego ANGULO INIGUEZ, *Pintura del siglo XVII (Ars Hispaniae. Historia del Arte Hispánico)*. Madrid, Plus Ultra, 1971, p. 240. Sólo se refiere al envío a Santa Cruz de Retamar de los lienzos de Raeth.
- ⁴ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1828, pp. 118-119. La información básica sobre Raeth en España procede de la biografía dedicada por Antonio Palomino, quien a propósito de la iglesia del Noviciado dice que pintó treinta y seis cuadros de la vida de San Ignacio “que están colocados hacia la tribuna de la iglesia nueva de dicha casa, que se dedicó el año de 1662” (cfr. *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 942). Nada dice Antonio Ponz, mientras que la mención de Ceán Bermúdez aparenta ser un dato histórico del pasado (cfr. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, IV, p. 141). Para otras obras de Raeth, véase mi artículo “Raeth, De Wael y Raghuet: tres pintores flamencos en el Madrid seiscentista”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LX, 1994, pp. 45-53.
- ⁵ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 736 y nota 22, recoge diversos pagos asentados en el *Libro de Fábrica de la Iglesia del Imperial...* “por la echura del quadro de S. Franco. Xavier en Amberes”. Los documentos nunca citan a Cornelio Schut, sino al hermano Daniel Seghers, residente en Amberes. Con ello niega la afirmación de Ceán Bermúdez de que el cuadro fuera pintado en Madrid cuando Cornelio Schut vino a buscar a su hermano Pedro Schut, ingeniero de Felipe IV (cfr. *Diccionario...*, 1800, IV, p. 358). Sobre la obra de Schut, el viejo, véase el libro de Gertrude WILMERS, *Cornelio Schut (1597-1655). A Flemish Painter of the high Baroque*. 1996.
- ⁶ Gálvez, *op. cit.*, 1926, p. 736, reproduce el lienzo instalado en el retablo de Santa Cruz de Retamar. Un complemento fundamental para el conocimiento de esta importante obra del Madrid barroco es la réplica o copia de menor tamaño que se conserva en la capilla de Cajamadrid en la sede principal de la entidad en la calle del Celenque.
- ⁷ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1928, pp. 111-133. A propósito de la dispersa serie de retratos que decoró la Biblioteca del Colegio Imperial de Madrid, Gálvez alude a la serie de treinta y seis pinturas de la Vida de San Ignacio de Loyola, realizadas por el hermano Ignacio Raeth entre 1655-1662, que decoraron la nave de la iglesia del Noviciado de Madrid. Los restantes lienzos vistos en Santa Cruz de Retamar por Gálvez y hoy desaparecidos representaban *El Nacimiento de San Ignacio, El camino de Manresa y la velación de las armas, La Virgen dictándole los Ejercicios Espirituales, El senador veneciano le recoge en la calle donde dormía, Los turcos le obligan a salir de Jerusalén* y otro de asunto desconocido.
- ⁸ Archivo Parroquial de Santa Cruz de Retamar. Informe de restauración de Galván y Pujana c.b. *Restauración de tres lienzos de la parroquia de Santa Cruz de Retamar (Toledo)*. Octubre de 1996.
- ⁹ Para un planteamiento general de la cronología de los lienzos de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla y para el estudio pormenorizado de la pintura y de su composición, véase el texto de José Miguel SERRERA en el catálogo de la exposición *Zurbarán*, Museo del Prado, mayo/junio 1988. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 297-305 y n.º 71, que incluye precisiones sobre los modelos de composición. A propósito de éstos puede verse el trabajo de Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p. 262, donde recoge las antiguas referencias de H. KEHERER, *Francisco de Zurbarán*, Munich, 1918; y en “Neues über Francisco de Zurbarán”, en *Zeitschrift für bildende Kunst*, LV, pp. 248-252.
- ¹⁰ *Zurbarán*, Madrid, 1988, n.º 83, pp. 352-353.
- ¹¹ Catálogo de la exposición *Zurbarán, la obra final, 1650-1664*. Bilbao, Sala BBK, octubre 2000/enero 2001, n.º 25, pp. 125-127.
- ¹² *Zurbarán*, Madrid, 1988, n.º 47, pp. 264-266.
- ¹³ *Ibidem*, n.º 83, pp. 352-354. *Zurbarán. La obra final*, 2000, n.º 8, pp. 80-82.
- ¹⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, 1947, p. 938.
- ¹⁵ *Zurbarán. La obra final*, 2000, n.º 1, pp. 60-62.
- ¹⁶ Sobre las pinturas de la etapa madrileña de Zurbarán, véase el catálogo de la exposición de Bilbao 2000/2001, especialmente el texto de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “El último Zurbarán”, pp. 15-37. Sobre el conjunto de San Diego, véase *Zurbarán*, Madrid, 1988, pp. 327-335 y núms. 76 y 77.
- ¹⁷ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, pp. 672 y 674, nota 20. Se hizo el inventario por orden de don Felipe de Codallos, del consejo de Castilla, y del conde de Aranda, presidente del Consejo, del 10 de agosto de 1767, a través de don Pedro de Ávila, del consejo de Indias, comisionado real en el Colegio. Para la tasación de las pinturas se nombró a Fernando Sánchez Rincón, “criado de su Magestad, profesor de este arte”. Utilizo el ejemplar del Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, de Alcalá de Henares, caja 60: Colegio Imperial. Temporalidades, E-2, 60-2.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 674, nota 20. El lienzo mide actualmente, según el informe de la restauración de 1996, 247 x 205 cm, lo que corresponde más o menos con la medida en varas del *Testimonio...* de 1767, fol. 73v^o-74, equivalente a 249 x 194 cm.
- ¹⁹ Simón DÍAZ recoge la existencia de un lienzo de “la Virgen cobijando a los congregantes con su manto” que pertenecía a la Congregación de la Anunciata, según el inventario de sus bienes fechado el 19 de mayo de 1646 (José Simón Díaz. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. 20 edición. Madrid, 1992, p. 71). A pesar de las semejanzas iconográficas, no existen datos sobre los lugares que ocupaba dicha congregación en el templo ni que permitan establecer nexos con la Bóveda del Santo Cristo o con el lienzo del *Amparo*.
- ²⁰ Publicó el plano Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, “Idea y contexto de una talla sevillana: la capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid”, en *Archivo Hispalense*, LXXXI, n. 246, (Sevilla, 1998), pp. 201/237. Se conserva en el Archivo General de Simancas, signatura MPD 08/015. Agradezco a Abraham Díaz la gestión de la fotografía de dicho plano.
- ²¹ Este espacio es hoy el despacho parroquial.
- ²² La que mejor podría haberse prestado a una confusión es la capilla del Santo Cristo de la Buena Muerte, patronato de don Francisco de Tejada Mendoza, dotada “con una bóveda coníuniente y decente para el entierro de nuestros cuerpos” y decorada con obras de procedencia sevillana. Pero su fundación, dotación y cambios de propiedad y advocación han sido precisadas por ATERIDO FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 1998, pp. 201-237. El edificio, el retablo y los altares se ejecutaron con traza de Juan Bautista Crescenzi, marqués de la Torre.

- ²³ Para el perfil biográfico del hermano Beltrán es básico el trabajo de Alfonso R. GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Nuevos datos documentales sobre el escultor Domingo Beltrán", en *Archivo Español de Arte*, XXXII, 1959, pp. 281-394.
- ²⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 806. También PONZ, *op. cit.*, edic. 1988, tomo V, segunda división, párrafo 27, p. 68. Sobre esta imagen véase el trabajo de A. Aterido Fernández, 1998, citado en la nota 20.
- ²⁵ Sobre la pintura de Palomino, véase PONZ, *op. cit.*, edic. 1988, tomo V, p. 68. Simón Díaz asume las identificaciones de Palomino (Cfr. *Historia del Colegio Imperial...*, 2.ª edic. 1992, p. 86).
- ²⁶ Fernando SUÁREZ BILBAO, *Génesis de una institución colegial. La Congregación y Colegio de Abogados de la Corte de Madrid (1596-1732)*. Madrid, 2005, p. 69. De hecho, el capítulo 28 de las Constituciones fundacionales se refiere a la ubicación física de la Congregación en monasterios de la orden de San Agustín, a la cual pertenecía San Felipe el Real.
- ²⁷ Rogelio PÉREZ BUSTAMANTE, *El Ilustre Colegio de Abogados de Madrid, 1596-1996*. Madrid, 1996, pp. 169-170 y 213-215.
- ²⁸ "El Consejo autorizó dicho traslado y en aquel mismo año se acordó solicitar el uso de la bóveda del antiguo convento de los jesuitas, que por entonces se encontraba separada de la Iglesia, pero al estar cerrado el paso a sacristía y al claustro no se podía celebrar la fiesta..." (Cfr. PÉREZ BUSTAMANTE, *op. cit.*, 1996, p. 214). Suárez Bilbao sitúa en 1786 el siguiente incidente, lleno de sugerencias topográficas, aunque creo que no se entiende bien el sentido de sus palabras transcribiendo un acta que no cita: los comisarios de las temporalidades de los jesuitas expulsos mandaron "cerrar el paso que había desde la puerta, que era portería del convento, a la sacristía, poniendo un tabique entre las escaleras que subían a los aposentos de los padres y la otra puerta que tenía acceso a la sacristía por detrás del altar de San Luis Gonzaga. A causa de ello, no podía hacerse como antes la recepción del Consejo, por lo que al llegar la fiesta se abrió la puerta, volviendo a ponerse luego el tabique. Ello fue denunciado a Su Majestad para que se ordenase fuese abierta".
- "Dada cuenta de ello en junta de 26 de julio, se acordó urgentemente que el decano y el secretario llevasen representación al gobernador del Consejo. Éste, en pleno, lo comunicó al rey. La proximidad de la fiesta apremiaba y hacia el 14 de agosto había rumores de que Su Majestad había ya resuelto; pero no pasando de rumor hubo de acordarse la suspensión de la fiesta, mas el Monarca resolvió, y el Consejo dispuso que la fiesta se celebrase como siempre".
- "La resolución fue comunicada al conde de Floridablanca mediante Real Orden del 12 de agosto..."
- (Cfr. SUÁREZ BILBAO, 2005, p. 154).
- ²⁹ SUÁREZ BILBAO, *op. cit.*, 2005, pp. 148-152.
- ³⁰ A este respecto, una escritura de donación de una escultura de la *Inmaculada Concepción*, con su correspondiente ajuar de culto, hecha por el abogado don Juan Antonio Aldama a la Congregación de los Abogados de Madrid, precisa que se había de poner en su correspondiente retablo "en la bóveda de dicho Colexio, en el nicho, hueco y arco que ay como se entra por la sacristía a mano izquierda", donación a la que alude igualmente el capítulo XXXVII de los Estatutos de la Congregación del 6 de agosto de 1732: "... que todo se colocó y se puso en la bóveda del Colegio Imperial, donde se mantiene" (cfr. PÉREZ BUSTAMANTE, *op. cit.*, 1996, p. 223). Consta además que en cada traslado de sede, los Abogados trasladaban y recogían sus imágenes (cfr. PÉREZ BUSTAMANTE, *op. cit.*, 1996, p. 214 y ss.).
- ³¹ A pesar de ser conocido el paradero total o parcial de algunos conjuntos procedentes de las instituciones jesuíticas, su dispersión no ha sido planteada nunca de modo global y es relativamente compleja. A modo de ejemplo, para los retratos que decoraron la biblioteca del Colegio Imperial y los lienzos de la Vida de San Ignacio de Loyola de Ignacio Raeth que decoraron la iglesia del Noviciado, véase Gálvez, *op. cit.*, 1928, núm. 11, pp. 111-133. Para los lienzos de la Vida de San Francisco Javier, pintados en Nápoles por Paolo de Matteis a partir de 1692 para decorar el claustro del Colegio Imperial, véase mi ensayo "La serie de la *Vida de San Francisco Javier* del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVI, 2004, pp. 91-112. Para los lienzos del retablo dedicado a San Francisco de Regis en la iglesia del Noviciado (c. 1722) véase el catálogo de la exposición del Museo Municipal de Madrid, Miguel-Angel Houasse, 1680-1730, pintor de la Corte de Felipe V. Coordinada por Juan J. Luna. Madrid, 1981, pp. 108-113. Recientemente Andrés SÁNCHEZ LÓPEZ ha aclarado el destino de algunos cuadros de la Casa Profesa que fueron tasados por Antón Rafael Mengs y comprados por el rey Carlos III (cfr. "La Casa Profesa de los Jesuitas en Madrid y una serie de pinturas adquiridas por Carlos III", en *Archivo español de Arte*, LXXX, n.º 319, 2007, pp. 275-278). Otros cuadros del Colegio Imperial pasaron primero a la Academia de San Fernando, desde donde unos 40 fueron enviados más tarde al convento de San Francisco el Grande (cfr. Claude BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, pp. 318-320).
- ³² De las modificaciones da noticia contemporánea Antonio PONZ, *Viaje de España*. Madrid, edic. Aguilar, 1988, tomo V, segunda división, párrafo 25 y ss, pp. 66-70. Muchas de estas reformas perecieron en el incendio del templo durante la Guerra Civil de 1936 (véase Tormo y Monzó, *op. cit.*, edic., 1979, pp. 111-112 y pp. 118-119).
- ³³ Simón DÍAZ, *op. cit.*, 1992, pp. 344-351. Catálogo de la exposición *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, celebrada en el Museo Municipal de Madrid, noviembre 1983, pp. 173-175. Los planos de la adaptación de la biblioteca están fechados en Madrid, el 27 de marzo de 1775 y los de una biblioteca y archivo de nueva planta con estructura en T el 18 de julio del mismo año.
- ³⁴ Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo. Alcalá de Henares. Caja 60, E-2, 60-2, añadido al final del *Testimonio...* de 1767. El comisionado era un miembro de un Consejo Real, destinado por Carlos III al gobierno de los Reales Estudios y de las dependencias establecidas en ellos, ocupándose de tareas muy heterogéneas (Cfr. Simón Díaz, *op. cit.*, segunda edición, 1992, p. 242). Don Pedro de Ávila era miembro del Consejo de Indias y desempeñó el cargo entre 1769 y 1775, año de su fallecimiento.
- ³⁵ Lo era don Joaquín Manrique de Zúñiga, estrechamente vinculado a la Academia. Falleció en 1783.
- ³⁶ Claude BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, pp. 318-320. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 2004, pp. 93-94.
- ³⁷ PONZ, *op. cit.*, edic. 1985, tomo V, p. 70.
- ³⁸ Selina BLASCO CASTIÑEYRA, "El "Viaje de España" de don Antonio Ponz. Compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 2, 190, pp. 223-304, p. 279.
- ³⁹ Darle valor a la nota de Ponz con fecha 1782 o poco antes, supondría que todos o algunos de los cuadros de De Matteis fueron a la Academia y volvieron al Colegio Imperial, como en algún momento he pensado (cfr. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 2004, pp. 93-94).
- ⁴⁰ *Real Cédula de Su Magestad y señores de su Consejo que contiene la instrucción y fuero de población, que se debe observar en las que se formen de nuevo en la Sierramorena con naturales y extranjeros católicos*, 1767. Capítulo XLVI. Se preveía además formar depósitos de materiales y utilaje en "las casas que fueron de los Regulares de la Compañía" de Almagro, Andujar y Córdoba.
- ⁴¹ Era XI duque de Arcos don Antonio Ponce de León (Madrid, 1726-Aranjuez 1780), duque igualmente de Nájera, Maqueda, Escalona y otras villas. Antonio Ferrer del Río se refiere es este "duque de Arcos", nombrado por el rey Carlos III para representarle en Nápoles en el bautizo de su nieta

- Maria Teresa Carlota (1772-1807), primogénita de los reyes Fernando IV y María Carolina de Austria. Recoge el historiador, basándose en el testimonio directo del conde de Fernán Núñez, que el duque de Arcos, a quien acompañaban un hermano del marqués de Santa Cruz y los primogénitos del conde de Oñate y de los duques de Medinaceli y de Osuna (o sea, su futuro yerno), hizo su entrada en Nápoles el 8 de septiembre de 1772 lanzando entre la gente monedas de oro y plata acuñadas con motivo del bautizo real y que nadie demostró mayor magnanimidad ni gusto en las funciones organizadas con tal motivo, llegando a gastar cuatro millones de reales (Cfr. *Historia del reinado de Carlos III en España*. 4 vols. Madrid, 1846). Tras su muerte en Aranjuez el 13 de diciembre de 1780 cesó la línea masculina de los Ponce de León, duques de Arcos, que pasó a don Francisco Alfonso Pimentel, (muerto en 1784), XIV conde y XI duque de Benavente. (Cfr. Carlos GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*. Tomo II. Madrid, Fernando Fe, 1898, p. 149).
- ⁴² Para lo esencial, véase GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 671, aunque he vuelto a revisar los documentos conservados en el Archivo Parroquial de Santa Cruz de Retamar, buscando algunas claves nuevas. El relato circunstanciado de los acontecimientos, desde el incendio a la nueva consagración, se encuentra en el fol. 510 bis v^o y ss. del *Libro de bautismos, 1758-1801* del archivo parroquial.
- ⁴³ Contrajo matrimonio en 1771 con don Pedro de Alcántara Téllez Girón y Pacheco (1755-1807), IX duque de Osuna (1787), por lo que también fue consorte de este título. Se la consideraba como la heredera más rica de España. Entre otros muchos artistas, literatos, músicos y actores, protegió a Francisco de Goya, quien pintó para la residencia de la Alameda de Osuna varias escenas campesinas y de brujería, y la retrató a ella y a su familia en varias ocasiones, tanto en retratos individuales de hacia 1785 (el de él, en colección particular de Inglaterra; y el de ella, en la colección March, Madrid), como en el gran retrato colectivo familiar de 1788, en el que aparecen con cuatro hijos supervivientes habidos en su matrimonio (Madrid, Museo del Pardo). Al año siguiente se entregaron a la catedral de Valencia los dos lienzos de Goya sobre asuntos de la vida de San Francisco de Borja. Fue hija de don Francisco Alfonso Pimentel y Borja, XIV conde y XI duque de Benavente, y XI duque de Arcos (1780) entre otros títulos, casado en segundas nupcias en 1738 con doña María Faustina Tellez-Girón y Pérez de Guzman (1724-1797), VIII duquesa de Osuna. La bibliografía sobre los Osuna y sobre la duquesa es amplia, desde los aspectos patrimoniales tratados por Ignacio Atienza, *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna: la casa de Osuna, siglos XV-XI* (Madrid, 1987), los sociales por Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del XVIII en España*. Madrid, 1989, p. 145, hasta los arquitectónicos de Pedro Navascués Palacio. *La Alameda de Osuna: una villa suburbana*. Madrid, 1975, sobre la casa para la que se pintaron los cuadros de Goya y su famoso jardín. Sobre la documentación de la familia Osuna, véase el análisis de los fondos documentales conservados en el Archivo Histórico Nacional en el trabajo de Adolfo CARRASCO MARTÍNEZ, "Una aproximación a la documentación señorial: la Sección de Osuna del Archivo Histórico Nacional", en *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 14, 1993, pp. 265-276.
- ⁴⁴ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 672. En realidad Ceán Bermúdez no cita el cuadro, sino que hace mención del "quadro grande para la escalera del Colegio Imperial", haciendo hincapié en el destino del cuadro, lo cual en si contiene ya un error, pues su destino fue otro distinto y bien conocido (*op. cit.*, 1800, IV, p. 358).
- ⁴⁵ GÁLVEZ, *op. cit.*, p. 671.
- ⁴⁶ Bien podrían ser estas vinajeras uno de los dos juegos que la duquesa encargó en 1785 al platero Pedro José Alonso (véase Blanca SANTAMARINA, "La platería madrileña y la duquesa de Osuna", en *Anales del Instituto de estudios madrileños*, XXXVIII, 1998, pp.99-142, p. 110).
- ⁴⁷ Todo ello en el Archivo Parroquial de Santa Cruz de Retamar, libro de *Inventario de vienes (sic) pertenecientes a la villa de Santa Cruz de Retamar, 1828*, que incluye los de inventarios de 1777, 1792, 1801, 1828... y 1887.
- ⁴⁸ *Libro de Fábrica, 1745-1801*, Visita del 11 de abril de 1761, sin foliar, asiento 21. Mide 170 x 230 cm.
- ⁴⁹ *Ibidem*, Visita del 25 de marzo de 1792, asiento de gasto 13.
- ⁵⁰ *Ibidem*, asiento de gasto 20.
- ⁵¹ Debía de serlo en este momento don Vicente Joaquín de Ossorio Moscoso Guzmán y Fernández de Córdoba (1756-1816), retratado por Antón Rafael Mengs en 1775, según el lienzo conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (Cfr. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano. (Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano. IX)*. Madrid, 2005, pp. 186-187. En 1787 lo retrató Francisco de Goya en el lienzo que se conserva en el Banco de España de Madrid. También retrató Goya a su primera mujer María Ignacia Alvarez de Toledo (Nueva York, Metropolitan Museum).
- ⁵² *Libro de Fábrica, 1745-1801*, Visita del 25 de marzo de 1792, asiento de gasto 25.
- ⁵³ *Ibidem*, asiento de gasto 27.
- ⁵⁴ *Libro de Fábrica, 1805-1852*, visita del 15 de diciembre de 1805, s.f.
- ⁵⁵ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 736.
- ⁵⁶ Paul BEGHEYN, S. J., "Francis Xavier baptizing the Indians. An unknown painting by Cornelis Schut (1648) discovered", en *Features. Jesuits in Europa*, 2006 (<http://www.jesuits-europe.info/.../xav-schut.jpg>). No ha sido posible conseguir buena fotografía de la versión (boceto, réplica o copia de menor tamaño) de la obra de Cornelio Schut se conserva en la capilla que Caja Madrid tiene en la calle del Celenque, en Madrid.
- ⁵⁷ *Novísima Recopilación de las Leyes de España, dividida en XII libros, en que se reforma la recopilación publicada por el Señor Don Felipe II, en el año de 1567, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta 1804. Mandada formar por el Señor Don Carlos IV*. Madrid, 1805, libro I, título V, ley XXIV.
- ⁵⁸ Palomino DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 938.
- ⁵⁹ Zurbarán. *La obra final...*, Bilbao, 2000, n.º 1, pp. 60-62.

Los significados de la Guerra de la Independencia en *La Defensa de Zaragoza* de Álvarez Cubero

Rafael Rosa Hagemeyer

Centro Universitario Positivo (Curitiba, Brasil)*

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

1. INTRODUCCIÓN

En octubre de 1827 fue exhibida por primera vez en España la escultura semi-colosal titulada *La Defensa de Zaragoza*, que celebraba la resistencia de los españoles contra la invasión napoleónica casi veinte años antes. Seguramente había muchos españoles que se acordaban de aquella época, quizá sobrevivientes del levantamiento del 2 de mayo en Madrid. Podríamos imaginar, aunque sea menos posible, que se encontraran en aquella exposición algunos zaragozanos que hubiesen testimoniado la masacre napoleónica que aniquiló al 75% de la población de su ciudad. ¿Cómo habrían reaccionado delante de aquella escultura cuyo título decía representar su lucha? ¿Se parecían aquellos héroes colosales a los hombres del pueblo que cayeron heridos o muertos por las armas del extranjero? ¿Se habrían reconocido en aquellas figuras de mármol que expresaban, a la vez, rabia y temor?

Esas cuestiones sobre la recepción de la obra no pueden ser respondidas en base a testimonios, pues no tenemos información sobre el público que estuvo entonces en el Museo del Prado ni sobre las discusiones allí establecidas. Se puede decir que era un público ilustrado, que leía periódicos y buscaba cultivar su sensibilidad artística y discutir el arte desde un punto de vista filosófico. Es lo que hace Félix José Reinoso al publicar un artículo en la *Gaceta de Madrid*, considerado por Menéndez Pelayo como “quizá la mejor página de crítica artística que se escribió en España durante el reinado de Fernando VII”¹. En esta página, el crítico empieza comentando que el periódico madrileño siempre había tenido la “disposición a celebrar el mérito de los españoles, que con su saber o su celo procuran el bien y lustre de la patria”. Pero en este caso, añadía, había más justicia en hacerlo:

“La obra del insigne estatuario que honra a la nación y a su siglo, ha sido la admiración de Roma, es ahora el encanto de los inteligentes de Madrid, y superior e independiente de la lisonja y de la detracción, descollará inmortal y triunfante sobre encomios mezquinos y perecederos. El nombre de Álvarez, asociado inseparablemente a la gloria artística y heroica de España, está consagrada en ella a la posteridad”².

Para el redactor de la *Gaceta* existía el desafío de explicar a los lectores de qué se trataba *La Defensa de Zaragoza*: ¿Cómo el escultor pudo representar la lucha de todo un pueblo a través de una escultura? ¿Habría tomado como tema algún hecho real ocurrido en sitio de Zaragoza o utilizado el recurso escultórico más común de la alegoría?

2. EL TEMA DE LA DEFENSA DE ZARAGOZA, SEGÚN SU CREADOR

Álvarez Cubero había declarado inspirarse en un hecho realmente acontecido durante el sitio de Zaragoza. Dejemos que el propio escultor explique de manera más detallada su fuente de inspiración, como lo presenta en el Programa de aquella exposición:

“Durante el terrible sitio que sufrió la heroica ciudad de Zaragoza en la guerra de la independencia, un joven guerrero viendo caer en tierra a su padre de una lanzada recibida en un muslo, corre precipitadamente a su defensa, se pone delante de él y arroja a cuantos se presentan a su vista, la terrible voz de su anciano padre le anima a la defensa, y así aterra al enemigo; pero un capitán polaco viendo la mortandad de sus soldados acude

a mata caballo, y después de varios ataques sangrientos, el joven español es herido por una lanza en el pecho, y cae gloriosamente muerto sobre el de su padre, el cual habiendo sido hecho prisionero, muere pocos días después del dolor de la pérdida de su hijo"³.

A la descripción detallada del "hecho histórico" que la escultura representa, el crítico Félix José Reinoso advierte al público que "el grupo consta al presente de estas dos últimas figuras, que son las de expresión más difícil e interesante: faltan las del caballo y el soldado agresor, cuya ejecución es de desear que se acelere para su complemento"⁴. De todos modos, las referencias al heroísmo del pueblo español en Zaragoza acaban ahí. Más adelante, elogiando la obra del artista, el crítico ponía énfasis a su aspecto universal, a su belleza intrínseca, a su valor estético. Si "conmueve y arrebató con la expresión de las pasiones más sublimes", eso se debe no solo "por el hecho que recuerda y exalta el amor a la gloria de los españoles", sino también (y somos tentados a decir que sobre todo) por los sentimientos que inspira. Porque según el crítico la obra "inflama los afectos de las almas nobles de todos los países y tiempos"⁵.

Si consideramos que estos personajes representan el coraje y la nobleza de ideales del pueblo español en su resistencia a Napoleón, hay que añadir que ninguna de estas virtudes Reinoso demostró durante la guerra. La verdad es que los elogios que hemos leído fueron hechos por un "afrancesado", que en ningún momento se opuso a la ocupación napoleónica, y no solamente aceptó la dominación sino se benefició de ella, probablemente jurando lealtad a José Bonaparte⁶. Se puede ponderar que una obra de arte puede conmover con su belleza inclusive a los enemigos de la causa en la cual el artista que la creó dice inspirarse. Pero en este caso no tenemos pruebas de que el crítico fuera un defensor entusiasta de los franceses, sino alguien que se conformó con una situación consumada "de hecho", como dijo más tarde en su defensa.

Se puede pensar que Reinoso estuviera verdaderamente arrepentido de no haber tenido entonces un gesto heroico como inspiraba la escultura – o quizás su elogio entusiástico fuese apenas una hábil manera de ocultar este episodio vergonzoso de su pasado. Pero no hay hipocresía en sus palabras: la admiración del crítico no es por el hecho histórico que inspira el título de la obra, sino por su composición, por los rasgos expresivos de las figuras, por la conmoción que le provocaron. *La defensa de Zaragoza* tenía valor como obra de arte, por la capacidad de expresar el carácter noble de los personajes, y aún más, colocar en ellos emociones contradictorias y simultáneas: una obra que fue más allá de los límites de la escultura, "una composición que subsiste por sí misma, y hace cabal efecto por todos lados; que ella sola presenta acción y poesía que satisface plenamente a los ojos, el entendimiento y al corazón".

Años después, cuando compuso un poema sobre *Las Artes de la Imaginación* para ser leído en la distribución de premios de la Academia de San Fernando, Reinoso elevó la obra del escultor español al grado más alto de la escultura, por encima de Michelangelo y Praxíteles: "¡Álvarez inmortal! Tu grupo miro/ y en tierno sobresalto/ mi pecho late en el encuentro rudo/ tiembla el herido anciano! Y el suspiro/ el ademán sañudo/ el susto, la impotente/ venganza muestra en su alterada frente"⁷. No hay nada en el poema que recuerde a Zaragoza. No sería mera casualidad que, dos años después, en idéntica ceremonia académica, el Duque de Frías recordara a Álvarez Cubero en su *Oda a las Nobles Artes*, de 1832: "Ese que colosal mármol admiro/ donde con noble y bélico talante/ fuerte mancebo impávido sostiene/ a un anciano expirante/ a quien la lanza polonesa ruda/ sanguinaria destrozal/ recuerda a Zaragoza..."⁸.

La verdad es que solo hay una cosa que de hecho recuerda a Zaragoza en la obra de Álvarez Cubero: el título. Los que no habían leído el programa o la crítica seguramente consideraron extraño el tratamiento dado al asunto, pues parece más adecuado a algún episodio de la Grecia antigua. Los hombres que Álvarez Cubero hizo nacer del mármol no se visten como los españoles de la época: el padre lleva una túnica y el hijo está desnudo, con el sexo cubierto con una hoja de parra. Tampoco los rasgos de sus rostros parecen españoles, sino de una belleza helénica. ¿No sería por eso que su primer modelo en yeso tuvo éxito en Roma con el título de *Néstor y Antíloco*? ¿Sería entonces este el verdadero tema de la obra, y no un hecho histórico contemporáneo?

3. ECOS DE LA GUERRA DE TROYA EN LA DEFENSA DE ZARAGOZA

Las dudas sobre el verdadero motivo de la obra maestra de Álvarez Cubero ya han sido planteadas anteriormente, sin que se haya llegado a una conclusión; en realidad, no ha habido desde entonces esfuerzos muy serios para descubrirlo. Desde 1868, Manuel Ossorio y Bernard ya mencionaba que "mucho se ha discutido acerca del verdadero asunto de esta composición", sin llegar a una conclusión. El propio escritor se recusa a investigar la cuestión, intentando poner un fin a la discusión con base en un argumento nacionalista:

*"si la obra es buena, estéticamente considerada; si la acción que representa hiere las fibras del alma, sea representación griega o alegoría española; si tiene grandiosidad en la concepción, vigor en el modelado, exactitud en las formas, ¿qué importa que no se haya pronunciado la última palabra acerca de su asunto? La belleza estética es una; la acción puede ser griega o española; poco importa: el autor es español"*⁹.

En realidad, las fuentes de la controversia seguían siendo aquellos mismos artículos transcritos en el primer Programa de la Exposición de 1827. Allí, se encuentran los del periódico romano *Notizie del Giorno* y una carta anónima escrita desde Roma. Estos documentos ya habían sido antes traducidos por el propio escultor y publicados en el *Diario de Madrid* en 1819. Lo más interesante es el primer artículo, fechado en 1º de octubre de 1818, debido al entusiasmo clasicista del crítico, que elogia el escultor por haber rescatado un episodio poco conocido de la Guerra de Troya:

“El asunto es uno de los más bellos e interesantes de la historia antigua, y de los más difíciles para la escultura: Néstor defendido por Antíloco, su hijo. El Rey de Pilos, el hombre de tres edades formaba parte de la famosa liga griega contra Troya, y la dirigía con el consejo, ya que no con el brazo. Anciano, pero fuerte, y consultando únicamente aquel valor que le había hecho célebre en la primera y segunda edad, se atrevió a oponerse al fiero Memnón, conductor de los negros etíopes. La pesada asta de Memnón está vibrada, y Néstor deja de existir sino acude Antíloco; el joven héroe se interpone para impedir el golpe, pero antes de poder descargar su robusta diestra sobre la cabeza del enemigo, recibe una profunda herida en el pecho, y redime a costa de sus juveniles días los caducos del padre”¹⁰.

Aunque el artículo atribuía otro tema al presentado en 1827, el escultor decidió sin embargo incluirlo en el programa, pues representaba un importante testimonio de su éxito en Roma, capital de las Bellas Artes. Para que no quedara dudas, puso el artista una nota explicativa donde justificaba el engaño del crítico: “La analogía que tiene la composición de este grupo con lo que se dice de *Antíloco* y *Memnón*, dio motivo sin duda a que el autor de este artículo lo aplicase a un hecho de la historia antigua, no teniendo noticia del programa del artista, y llevado también de lo sublime de la ejecución”.

Sería difícil concebir que el crítico hubiera llegado a esta deducción por sí solo; ¿sería él un especialista de la Guerra de Troya? No es fácil decirlo, pues el episodio de la muerte de Antíloco es uno de los menos conocidos entre sus leyendas. Aunque Néstor y Antíloco sean personajes importantes de la *Ilíada*, Homero no menciona nada sobre la muerte del joven héroe defendiendo a su padre. La narrativa más antigua de este hecho se encuentra en la *Etiópida*, de Arctino de Mileto, y es recordada en la sexta oda pítica del poeta Píndaro¹¹. No existe una gran producción iconográfica sobre Antíloco, y las obras contemporáneas son restrictas al momento en que éste anuncia a Aquiles la muerte de su amigo Patroclo¹². A Néstor, su padre, el más viejo y más sabio de los reyes griegos en la Guerra de Troya, se solía en la Antigüedad representarlo solo. Memnón, rey de los etíopes, era sin embargo visto

como un hombre blanco, y su escena más común era su duelo contra Aquiles, cuando al fin muere. La única noticia que tenemos de Antíloco y Memnón juntos en una escena es un bajorrelieve en Delfos donde “se representa el duelo singular al que se entregan Aquiles y Memnón encima del cuerpo de Antíloco, que yace por tierra”¹³.

El crítico del periódico romano, sin embargo, seguía con el error de atribuir la escena a Homero, estableciendo comparaciones entre el poeta griego y el escultor español: “El pensamiento, en la composición y en la ejecución de este asunto se ha trasportado el Sr. Álvarez a aquellos felices tiempos en que los grandes artistas de la Grecia, sobreabundado su mente en ideas de Homero, daban a las figuras heroicas una alma más que de mortal”. También el pintor Juan Antonio de Ribera, al retratar a su amigo Álvarez Cubero, puso un libro de Homero en sus manos, con el que apunta para su obra maestra (¿sería éste un indicio más del verdadero tema de la obra?). El cuadro inspiró un comentario irónico de María Jesús Quesada:

“El escultor no esculpe. El escultor lee Homero. La Enciclopedia lo aconseja por boca de Falconet. [...] Homero es un “pintor sublime”, en la misma medida en que el escultor y el pintor son literatos. [...] no hay nada como una buena lectura de Homero, por ello es con un libro en las manos como se hace retratar Álvarez Cubero, mientras al fondo, borroso, se adivina el modelo de su obra La Defensa de Zaragoza”¹⁴.

Con tantos indicios de que el verdadero tema de la escultura se encuentra en la Guerra de Troya, una pequeña nota en el programa no sería suficiente para desmentirlo. Lo que había sido hecho en Roma debería ser deshecho allí mismo. Y desde Roma siguió una carta de uno de sus habitantes que se regocijaba de allí vivir por, entre otras cosas, poder visitar “el estudio del escultor español, el Sr. Álvarez” en donde estaba “expuesto al público un grupo colosal de su invención, que representa un asunto de los más bellos y más morales que se pueden hallar, sucedido en España en estos últimos tiempos en el terrible sitio de Zaragoza”. La carta, fechada solamente dos días después que el periódico italiano se refiere a la escultura como *Néstor y Antíloco*, fue publicada sólo un año más tarde en el *Diario de Madrid*¹⁵. Seis años más se pasaron hasta que el mismo periódico romano *Notizie del Giorno* se refiriera a la versión en mármol de la escultura tan apreciado años antes:

“Anunciado entonces alegóricamente con el título de Néstor defendido por Antíloco su hijo, debe hoy considerarse bajo el verdadero aspecto que dio motivo a la grande idea de este monumento. Quiso el autor sacar con él del olvido un ejemplo de amor filial que representa la historia de España en la guerra de la independencia. El caso acaeció en el memorable sitio de Zaragoza”¹⁶.

La cuestión es: ¿Por qué el “verdadero motivo” quedó oculto en la primera exhibición en yeso? ¿Acaso el escultor creía que un tema patriótico español parecería algo provinciano o de mal gusto? ¿Temería ponerse mal con los ilustrados admiradores de Napoleón en Roma? ¿Qué habría pasado, mientras tanto, que lo hizo cambiar de opinión y “revelar” el verdadero tema de su inspiración?

4. LA ICONOGRAFÍA DEL SITIO DE ZARAGOZA

Creando que el grupo en mármol fue concebido por el artista inspirado por “Un hecho heroico de los muchos de que hace alarde la España en la sangrienta, pero gloriosa guerra de su independencia”, como el escultor afirma en su programa, podríamos establecer comparaciones con la vasta iconografía producida entonces sobre este tema patriótico en España. Y vemos que no se trata de un tema poco representado, al contrario: al lado del levantamiento popular del Dos de Mayo en Madrid, la lucha del pueblo en el sitio de Zaragoza fue la que más inspiró la producción de diferentes artistas a lo largo de los dos últimos siglos, y a pesar de las diferencias de estilo y representación, presentan algunas recurrencias bastante características.

La iconografía del sitio de Zaragoza empieza en la misma época de la guerra, debido a la preocupación del capitán José Palafox, militar que condujo el pueblo zaragozano, en traer artistas para documentar en imágenes lo que se estaba sufriendo con la invasión francesa. La suerte de estos artistas al documentar estos hechos fue muy variada. Algunos, como Juan Gálvez y Fernando Brambilla, alcanzaron la cumbre en sus carreras debido al éxito de sus grabados en la serie *Ruinas de Zaragoza*, publicados en 1812 por las Cortes de Cádiz. Pero los más famosos grabados concebidos en Zaragoza serían los *Desastres de la Guerra*, del célebre pintor Francisco Goya, que sin embargo no logró publicarlos en la época, después de haber amargado otros fracasos en el mundo de las estampas. Así, los *Desastres* que hoy son admirados en todo el mundo, serían descubiertos apenas muchos años más tarde, en los depósitos de la calcografía de la Real Academia de San Fernando¹⁷.

Podemos preguntarnos cuáles son los motivos que llevaron algunos grabados al éxito y otros al ostracismo. Y hoy la razón nos parece muy sencilla: las *Ruinas* exaltaban el patriotismo del pueblo español, y por lo tanto sirvieron a la propaganda política de la resistencia, mientras que los grabados de Goya eran un documento de la barbarie, de la falta de razón y de piedad de unos y otros, de la violencia de los hombres manipulados por fuerzas políticas que desconocen¹⁸.

Sin embargo, aunque con diferencias de enfoque, hay escenas que se repiten en ambos: un hombre que levanta

un palo contra un soldado francés que caído le pide clemencia; el retrato ecuestre del capitán Palafox; un viejo zaragozano que ataca a un soldado con un cuchillo; y, claro, una mujer que pisando sobre los cadáveres enciende el cañón. La diferencia es que estos dos últimos personajes, anónimos en los *Desastres* de Goya, son nombrados por Gálvez como leyendas populares conocidas y que deben ser admirados como verdaderos héroes de la patria¹⁹.

La Defensa de Zaragoza, en el imaginario de los que vivieron entonces aquellos sucesos, se fija en hombres y sobre todo mujeres del pueblo, que lucharon, se arriesgaron y murieron. Agustina de Aragón, la mujer que enciende el cañón, tiene la más vasta iconografía: además de las estampas, fue retratada en materiales más nobles, como el óleo sobre lienzo y estatuas de bronce²⁰. Se puede decir que es la imagen misma de España defendiéndose sola, cuando todo ya se encuentra perdido.

Debemos destacar que entre la iconografía de la Guerra de Independencia no se encuentran hijos sirviendo como escudos a sus viejos padres contra la caballería polaca. En realidad, por lo que se sabe, la participación de la caballería polaca del ejército napoleónico ocurrió apenas en una escaramuza de la Batalla de Somosierra, que sirvió de inspiración al pintor de January Sucholsky²¹. El ataque causó también fuerte impresión entre los oficiales franceses, y lo encontramos representado en algunos dibujos del ejército napoleónico, en los cuales se repite el tema del jinete polaco que, con su lanza, muere al acudir a su hermano que se encuentra herido²².

El significado del episodio del caballero polaco es muy representativo de la situación en que el deber militar del guerrero y los lazos familiares se mezclan – y es sintomático que esta sea la misma situación presentada en *La Defensa de Zaragoza*. La semejanza del enfoque nos lleva a la conclusión de que Álvarez Cubero, viviendo en Italia, habría conocido lo que fue la Guerra de Independencia en España a partir de la producción iconográfica francesa sobre el tema. Pero no solamente se vio impedido de revelar sus fuentes iconográficas, sino también tuvo que reinterpretar el hecho, aislando el sentido del socorro del caballero polaco como algo desprovisto de otro significado que no el exclusivamente militar, atribuyendo a los españoles el drama de la defensa de la familia en la lucha.

Si inspirada realmente en un hecho histórico ocurrido en el sitio de Zaragoza, el episodio puede haber sido debidamente distorsionado para sus finalidades ideológicas. En la composición escultórica de Álvarez Cubero, el jinete polaco que acude a sus soldados atacando al joven español que defiende a su padre en la Guerra de Independencia. No sabemos cómo fue representado habría quedado el grupo escultórico, puesto que la figura ecuestre del grupo, que componía la obra en yeso presentada en

Roma, no fue jamás pasado al mármol. Pero así como los héroes no parecen españoles, no tenemos motivos para creer que el jinete pareciera polaco, sino también fruto de una idealización de estilo neoclásico – y el testimonio del primer crítico italiano es elocuente en este sentido.

Queda todavía otra cuestión si consideramos que el artista optó realmente por hacer una representación clasicista de un hecho histórico entonces actual: ¿Intentaba inmortalizar la lucha española a partir de una representación “universal y atemporal”? O, al contrario, ¿intentaba dar a la lucha un carácter aristocrático ideológicamente conveniente a los intereses del rey Fernando VII?

5. LA CONCEPCIÓN DE UN GRUPO COLOSAL PARA REPRESENTAR LA HISTORIA DE ESPAÑA

Es posible que la idea de componer un grupo colosal de temática patriótica haya surgido en París, donde percibió lo que la monumentalidad puede producir en el espíritu de los ciudadanos. La escultura pública era la predilección de Álvarez Cubero, desde que produjo *El león peleando con la serpiente* en la *Fuente del Rey*, su primer encargo público en Priego. En la Academia de San Fernando, participó con una estatua en un grupo escultural que hoy todavía se encuentra en el Paseo del Prado²³.

Álvarez Cubero llegó a Roma en 1808 ya con la intención de hacer un tema que dignificase a los españoles. Después de haber dado forma a tantos temas mitológicos, parece que le tocó la necesidad de producir algo original. La historia hispana, llena de episodios épicos tan dignos como los de la Antigüedad clásica, se encontraba carente de monumentos públicos que recordaran al pueblo de su pasado, que le diera motivo de inspiración de las virtudes cívicas. Una de las ideas del escultor por esta época fue la de representar a los numantinos, el pueblo que en la vieja Iberia resistió lo cuanto pudo a la dominación de los romanos. Pero hacía falta un poema épico, una escena en que se inspirar. Así, aunque se sepa que el escultor hizo un modelo en barro de los *Numantinos*, nada se sabe sobre como habrá sido esta composición, y hay quienes creen que *La Defensa de Zaragoza* está de algún modo inspirada en ella²⁴.

Otra idea, concebida todavía en París, presenta seguramente alguna semejanza con la figura del joven defendiendo a su padre. La *Gaceta de Madrid* menciona que “le ocurrió el pensamiento de representar a Caupolicán cargado con el pesado madero, que debía conseguirle el mando de los ejércitos araucanos”²⁵. La gloriosa epopeya de la conquista del Chile, narrada por Alonso de Ercilla en su poema *La Araucana*, sería tal vez un tema escultural tan digno como la *Iliada*, pero “la lectura de Homero le inspiró luego la idea de *Aquiles en el momento de haber*

recibido la flecha mortal”²⁶, lo que habría ocasionado el abandono del proyecto anterior. Por cierto no fue la lectura de Homero la fuente de inspiración en la composición de Aquiles, puesto que el poeta griego tampoco no llegó a describir esta escena. Sin embargo, Álvarez modeló al héroe griego y lo presentó con gran éxito en París, y aunque se hubiera desplomado por el material frágil con que fue construida, el autor de la *Gaceta* creía sin embargo que el escultor “aprovechó algunos pensamientos de él en la composición de su célebre grupo” de *La Defensa de Zaragoza*²⁷. Pero para nosotros no nos parece tampoco despropositado sugerir que algo de la idea de la futura composición del joven preparándose para golpear al agresor de su padre hubiera sido concebido originalmente para representar la posición de fuerza tomada por el héroe mapuche de *La Araucana*.

Aparte de estas suposiciones, la superposición de los temas épicos tienen también relación con la identificación que se busca producir en el público. En los épicos hay héroes valerosos y honrados en los dos bandos, y la elección de uno de ellos implica en enaltecer a la gloria de los vencedores o la desafortunada suerte de los vencidos. Pero no hubo tiempo ni tranquilidad para que el escultor desarrollara adecuadamente esas concepciones, pues también él fue involucrado en esta situación: la invasión de España por las tropas francesas tornaba el heroísmo un asunto actual, no un ejemplo lejano.

6. LA LUCHA PERSONAL DEL ESCULTOR CONTRA NAPOLEÓN BONAPARTE

Después de haber reconocido a Álvarez como el mejor escultor de Francia, Napoleón deseaba ahora que el escultor español demostrara su gratitud jurando a José Bonaparte como rey de España. Además, quería que el andaluz consagrara su talento a glorificarlo como nuevo César, como ya había hecho Antonio Cánova. Pero Álvarez Cubero no era como *Ganimedes*, y el águila del Imperio no logró seducirlo para ponerlo a su servicio. Así como los demás artistas españoles pensionados en Roma que tuvieron la misma actitud, también él tuvo su pensión suspendida y fue encarcelado en el castillo de Sant’ Angelo. Las dificultades económicas que esta situación impuso al sustento de la familia Álvarez en Roma tampoco hicieron con que el escultor se curvara. La salvación dependió del famoso escultor italiano, que hacía mucho se había curvado ante Napoleón, y que gracias a ello pudo interceder por la liberación de su competidor español. Sin embargo, Álvarez seguía sin trabajo – no producía más para la Iglesia, pero tampoco aceptaba los importantes encargos que los propagandistas del Imperio Francés le proponían. El propio escultor recordaría años después al rey Fernando VII todo cuanto le había costado su lealtad, pues

“no admitió proposiciones muy ventajosas que le hicieron Mr. Denon, Director del Museo de París, y Mr. Lettier, Director de la Academia francesa en esta ciudad [Roma], una vez que se encaminaban al servicio y homenaje de los Usurpadores de los Cetros de España y Francia, y por no hacer un juramento que odiaba su corazón despreció 12.000 francos anuales de París, o la continuación de su pensión por cuenta de España, negándose también en hacer la estatua de Napoleón, y llegó a tanto la indignancia del que representa, que para mantener su Mujer y tres hijos, se vio forzado a trabajar cuatro bajos relieves para el Palacio Quirinal, (asuntos todos de antiguas Historias) que le proporcionaron el nombramiento de Académico de número de esta Academia de Bellas Artes de S. Lucas”²⁸.

Las oportunidades perdidas deberían, según el raciocinio del escultor, ser recompensadas por el rey con un empleo en la corte, lo que le sería concedido. No hay necesidad de explicar cuáles eran las razones políticas que hicieron que el escultor se apresara a minimizar la única comisión de Napoleón por él aceptada, aunque reconozca que esta obra le garantizó un lugar en la renombrada Academia de S. Lucas en Roma. Pero la comisión de Napoleón no era de pequeña importancia, así como el Palacio y los artistas que en estaban encargados de la obra tampoco lo eran. El escultor neoclásico alemán Bertel Thorwaldsen también estaba involucrado, así como el maestro del desnudo en la Academia Francesa, Jean-Domenique Ingres. Álvarez no era, por lo menos, el único español a aceptar un encargo en el Quirinal: su amigo José de Madrazo, pintor que más tarde le haría un retrato, también fue incluido entre los artistas. Todos se encontraban al servicio de embellezar aquel que sería morada del futuro rey de Italia²⁹.

A Álvarez le tocó hacer la decoración del dormitorio de Napoleón, y había escogido asuntos “de antiguas Historias”, como dijo él. Pero estos asuntos estaban directamente relacionados con los temas de la guerra, de la conquista y de la legitimidad del poder – a través de recursos que nos dan pistas para posibles interpretaciones de *La Defensa de Zaragoza*. En las cuatro paredes de la intimidad del Emperador, ilustraría sus noches con los más célebres ensueños de la Antigüedad. Una vez más en su biografía, la *Gaceta de Madrid* elogiaba a la obra sin decir a que se destinaba:

“Los inteligentes vieron reunidos en ellos el estilo y formas de los antiguos con la disposición e inteligencia pictórica de los modernos. Representábase en uno, según se nos ha dicho, a Leónidas en el paso de las Termópilas; en otro a Julio Cesar pasando revista a su ejército; en el tercero un sueño de Cicerón viendo a Júpiter, que distingue a Octavio entre toda la juventud romana; en el último el sueño de Aquiles en el sitio de Troya, o la aparición de Patroclo. Estos cuadros, de una belleza

singular, no llegaron por las nuevas alteraciones políticas a colocarse en el sitio a que se destinaban, y quedaron en sus tableros de yeso, débiles porque debían empujarse en la pared. La culta Roma premió el mérito de su autor, nombrándole por esta obra individuo de número y posteriormente miembro del consejo secreto de la academia de S. Lucas”³⁰.

Si el artista hablaba de los temas del presente con el lenguaje de la antigüedad clásica –como es la hipótesis principalmente aceptada sobre *La defensa de Zaragoza*–, entonces estos bajorrelieves pueden aclarar algo. Hay dos guerreros griegos que tuvieron sus cadáveres insepultos: Leónidas y Patroclo. Y hay por otra parte dos emperadores romanos que llegaron al poder por caminos distintos: César y Otavio. Leónidas es aquél que vuelve siempre en los sueños de su enemigo Jerjes para espantarlo en una batalla sin fin; Patroclo vuelve en el sueño de Aquiles pidiendo que recupere su cadáver y le haga las honras funerarias. César representa el castigo por el poder usurpado, mientras Octavio aparece en el sueño de Cicerón como el elegido de Júpiter.

Legitimidad, usurpación, cadáveres insepultos, temas comunes a la iconografía de la Guerra de Independencia, son retratados en las “antiguas historias” que ilustrarían los aposentos del Emperador como una especie maldición para provocarle pesadillas. La opción del escultor al elegir los temas parece revelar que él conocía bien los artificios de la alegoría histórica como crítica velada, abordando temas antiguos para hacer críticas a los problemas colocados en su época.

7. FERNANDO VII Y LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA DE INDEPENDENCIA

El cambio de fortuna de Napoleón llevó a “nuevas alteraciones políticas”, como observaba la *Gaceta de Madrid*, razón por la cual los bajorrelieves de Álvarez no llegaron a ser colocados en el Palacio Quirinal. El fin del dominio napoleónico sobre el continente renovaba las esperanzas liberales en España: el retorno del rey Fernando VII, el respeto a las garantías constitucionales y el restablecimiento del orden en los reinos de América. Pero el rey Fernando VII tenía otros planes: no sólo se recusó a jurar la constitución como quiso también reducir la América española a la mera condición de sus colonias. La lucha del pueblo español por la legitimidad del rey deseado quedaba así sin contrapartida. En el patronato de las artes, el rey también decepciona, no demostrando ni siquiera un nivel de interés a la altura de sus predecesores. Como observa María Jesús Quesada,

“Sin olvidar lo que supuso para el país la Guerra de la Independencia no parece haber razones suficientes para

disculpar el interés que muestra el rey por la pureza o no pureza política de sus artistas y lo poco que aprecia sus obras. Los escultores lo saben bien y explotan su lealtad o su servicio al padre en el exilio como únicos méritos para adquirir los codiciados puestos de Escultores de Cámara"³¹.

José Álvarez Cubero no fue una excepción; antes al contrario, supo exponer su lealtad y sus méritos sin herir al orgullo de Su Real Persona para obtener cargos y comisiones. Seguro que pensaba en hacer una obra monumental, con un asunto histórico, o quizá alegórico, y que la obra que presentó en Roma en 1818 fue concebida para servir como un futuro monumento público. Pero la obra, titulada como *Néstor y Antíloco* por el periodista italiano, se hizo famosa entonces con esta denominación. Lo que nos parece curioso y aun raro es la demora del escultor en corregir el supuesto equívoco.

La respuesta para esta conducta del artista puede estar relacionada con sus comisiones, su supervivencia material y las posibilidades de inmortalizarse en una obra maestra por él concebida. Estaba buscando a alguien que financiara su trabajo en pasar el molde de yeso para una estatua de mármol. Se sabe que estuvieron en su estudio en Roma el emperador austriaco y el poderoso canciller Metternich, y que ellos se quedaron muy impresionados con la obra e hicieron una buena oferta por su consecución. No es probable que el escultor les hubiera presentado la obra entonces como *La Defensa de Zaragoza*. Hay que añadir que la obra sólo aparecería bajo esta denominación en los artículos publicados en el *Diario de Madrid* un año después, curiosamente el mismo año en que el escultor vino a Madrid a negociar con el rey Fernando VII. ¿Habrá el escultor cambiado el nombre de la obra para convencer al rey a patrocinarla?

Según había declarado entonces, que el motivo de su viaje era "acompañar el convoy de los efectos del difunto Rey [Carlos IV]"³². Álvarez siempre había mantenido buenas relaciones con la corte española exiliada en Roma, hasta el punto de ser nombrado escultor de Cámara del Fernando VII gracias a la indicación personal de Carlos IV. Pero seguramente aprovechó la oportunidad para solicitar personalmente al real patrocinio de su obra monumental³³.

Suponiendo que así pasó, podemos imaginar cuales fueron los argumentos utilizados por el escultor para convencer al rey. El tono de sus cartas nos da una idea bastante clara: tenía pruebas de su lealtad a Fernando VII durante la Guerra de Independencia, pero aparte de eso tenía también la oferta hecha por Metternich para adquirir la obra. Pero el desafío para conseguirlo era de otra naturaleza: ¿hasta que punto estaba Fernando VII interesado en una obra monumental que no fuera sobre sí mismo? ¿Habrá el rey impuesto el tema de la Guerra de Independencia como condición para patronato regio? ¿El cambio del

título, en este caso, habría sido simplemente un artificio del escultor para convencer al rey a financiarla?

Según afirma Gutierrez Burón, "en la primera época reaccionaria [1814-1820] la guerra desaparece como asunto literario o artístico. No olvidemos que la guerra, además de esa condición de 'Independencia' con que la ha consagrado la historia significando su sentido unitario, fue también una 'revolución'"³⁴. En su opinión, si durante el Trienio Liberal vuelve a haber una gran exaltación de la lucha del pueblo español contra la invasión napoleónica, el tema nuevamente habría desaparecido totalmente bajo la segunda reacción absolutista de Fernando VII³⁵. Pero si esto realmente hubiera ocurrido de una manera, no habría sido posible la producción del grupo escultural de *La Defensa de Zaragoza*, expuesto en medio a la llamada "década ominosa" [1823-1833]. Lo que desaparece, por lo tanto, no es el tema, sino la manera de tratarlo.

Lo que testifican los grabados del Museo Municipal de Madrid es que lo que se excluye del tema de la Guerra de Independencia bajo la reacción absolutista son los personajes y los hechos históricos. Acaba la producción de carácter documental. Las escenas de batalla y los personajes populares desaparecen del arte financiado por el patronato regio. Para los absolutistas, la legitimidad del poder monárquico se basaba en la tradición, no en la voluntad del pueblo en se auto gobernar, como pensaban los liberales.

Sin embargo, eso no significa que el rey Fernando VII quisiera olvidar de la Guerra de Independencia; al contrario, deseaba glorificarla como un triunfo suyo contra los usurpadores del trono español, es decir, una victoria personal sobre el imperio más poderoso de la época. Así, el retorno del rey no sería representado como obra del pueblo, de guerrilleros improvisados e intelectuales nacionalistas, sino como el triunfo de ideales de "justicia", "virtud", "tradición", como si fuera obra de la providencia divina, aunque esta no aparezca representada de forma explícita. El lenguaje adoptado para representar esta clase de triunfo sólo puede ser el alegórico. Es, por lo tanto, una lucha de símbolos, basados en emblemas de la heráldica y figuras mitológicas, y no un verdadero campo de batalla.

El rey estaba financiando a las expensas del Real Erario el monumento a *La Defensa de Zaragoza*, que se concentraba en la representación "de un hecho heroico", como aún insistía el autor en 1823. Pero lo que importaba a Fernando VII era que nada en él que recordara a aquellos hombres y mujeres del pueblo, en general obreros y campesinos analfabetos. No debería haber nada que pusiera en marcha las pasiones revolucionarias; al contrario, debería ayudar a consolidar la imagen de la guerra como la defensa del orden y de la tradición. En este punto, el estilo épico clasicista parecía una alternativa políticamente adecuada por representar los valores aristocráticos de los héroes guerreros antiguos.

Pero ésa no es la opinión corriente a respecto de la obra. En general, se considera que la idealización neoclásica de las figuras en *La Defensa de Zaragoza* era un intento de universalizar el episodio³⁶. Pero decir que una obra consigue por esto ser “universal y atemporal” es algo muy arriesgado en la historia del arte³⁷. Considerar los modelos esculturales griegos como parámetros universales fue un rasgo muy característico de los teóricos neoclásicos de la época y, quizá, una convicción del propio escultor al producir la obra. Pero esto es una trampa en que los historiadores del arte deben tener cuidado para no quedarse atrapados. Afirmar que una obra es universal, o pretende serlo, implica en considerar que cualquiera podría haberse identificado con ella. Es decir, cualquier hombre, en cualquier tiempo y lugar, compartiría en cierto grado los sentimientos expresados por sus personajes y, hasta cierto punto, podría colocarse en el lugar de ellos. En otras palabras, ¿el estilo de la obra aproxima o distancia al público en relación a los sentimientos en ella retratados?

El efecto producido por *La Defensa de Zaragoza* en el público español seguramente no fue de una identificación total, sino de una admiración alejada por las figuras que parecen hombres más nobles y virtuosas que en la realidad – el mismo recurso de identificación que Aristóteles observa en la tragedia griega. La concepción neoclásica se alimenta de este principio aristocrático, heredado del neoplatonismo: los hombres son una manifestación imperfecta del mundo de las ideas, pero algunos, los más bellos, son los que están más cerca de la perfección. A los que se destacan por su fuerza, bravura, honradez, el tiempo les regala un rostro con marcas que les ennoblecen aún más. La escultura debería representar con la mayor perfección posible los cuerpos como manifestación del ideal – artificio que la mayoría de los críticos de la época atribuyen a su profundizado estudio de las pasiones humanas y al efecto general de la composición³⁸.

Enfatizar la nobleza de los guerreros era retomar una tradición aristocrática perdida durante aquel conflicto, que no había sido otra cosa sino una lucha encarnizada en la que hombres y mujeres del pueblo inventaron las tácticas irregulares de la guerrilla, no respetando los códigos de honra tan enfatizados por las narrativas épicas antiguas. La guerra volvía a ser en la escultura de Álvarez Cubero un asunto de hombres de apariencia noble, que no traían en el rostro la marca del hambre, de la decrepitud o de la vulgaridad. No hay necesidad de cetros, ni de tronos o coronas para identificar a los reyes. La nobleza emana naturalmente del alma que el escultor da a sus personajes, y el primer crítico que comentó la obra, pensando tratarse de la Guerra de Troya, enfatizaba este punto:

*“Antíloco tiene en este sentido las formas que convienen a un joven héroe, hijo de un Rey fuerte y magnánimo, es decir, que es bello, esbelto y más fuerte que lo que exige su edad. Néstor conserva en la vejez el ánimo grande de sus años juveniles, tiene la cara que por sus formas convida al respeto y a la veneración, y que dice a primera vista, soy Rey y Rey de Homero, los ojos y la boca, y en una palabra todo el rostro, no desmiente el carácter glorioso que le ha dado el maestro de los poetas”*³⁹.

En la alegoría histórica invertida – es decir, referirse a un tema contemporáneo con las vestes de otra época, lo que como hemos visto era común a los artistas neoclásicos –, la relación entre la imagen y el tema establecía el significado de la guerra para los españoles, los principios de legitimidad de la lucha y, por ende, de la propia naturaleza del poder político en España, bajo Fernando VII. Queda implícita la impresión de que, en su visión idealizada, *La Defensa de Zaragoza* ennoblece a todo el pueblo español, embellece su lucha a través de personajes perfectos, cuyo cuerpo y postura serían una alegoría de su valor en defensa de la patria herida.

NOTAS

* Profesor de Historia de la Cultura y del Arte del Centro Universitario Positivo (Curitiba, Brasil). Doctor en Historia por la Universidad Federal del Rio Grande do Sul (UFRGS) y miembro del grupo de Historia Cultural de la Asociación Nacional de Profesores Universitarios de Historia (ANPUH). Investigación realizada en España como Becario MAEC-AECI en la Universidad Autónoma de Madrid entre diciembre de 2006 y febrero de 2007.

¹ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, tomo III, cap. IV. Citado por PARDO CANALIS, Enrique, *Escultores del Siglo XIX*. Madrid, 1951, nota 97, pp. 77-78. No encontramos la citación original en diversas ediciones de Menéndez Pelayo: las que hemos encontrado en la Biblioteca Nacional de España solo presentan dos tomos. De todos modos, hay que relativizar la opinión de Menéndez Pelayo sobre Félix Reinoso. En otras partes del libro, el eminente historiador español dice que era un hombre ilustrado “tanto cuanto un clérigo puede serlo”, limitado por una visión bastante provinciana.

² GACETA DE MADRID, 16 de octubre de 1827. Microfilme. Sección de periódicos de la Biblioteca Nacional de España. El artículo no está firmado, de modo que nos fiamos en lo que dice Pardo Canalis citando Menéndez Pelayo. Además, Reinoso había sido nombrado por Fernando VII como Redactor Primero de la Gaceta de Madrid en enero de aquel año, según RÍOS SANTOS, Antonio Rafael, *Vida y poesía de Félix José Reinoso*. Diputación Provincial de Sevilla, 1989. El autor añade: “Destacaremos el artículo aparecido el 16 de octubre sobre el llamado *Grupo de Zaragoza*, que incluyen como suyo tanto la edición de Bibliófilos Andaluces como lo publicado por Pérez Anaya”. Más adelante, el autor prosigue diciendo que el escultor “morirá pronto, y creemos de Reinoso la nota de la *Gaceta* en la que promete su biografía, tras hallar datos; promesa que se cumplirá” en los últimos números de marzo de 1828.

- ³ *Programa del Grupo en mármol, Compuesto y ejecutado por el escultor Don José Álvarez, que representa un hecho heroico de amor filial sucedido en la guerra de la independencia de España, seguido de los extractos de algunos periódicos, en los que se analiza dicha obra*. Madrid: Imprenta de los Hijos de doña Catalina Piñuella, 1827. p. 9.
- ⁴ GACETA DE MADRID, 16 de octubre de 1827.
- ⁵ GACETA DE MADRID, 16 de octubre de 1827.
- ⁶ El cura Félix José Reinoso había empezado su labor artístico publicando *La Inocencia perdida*, obra poética de inspiración miltónica, cuatro años antes de la invasión napoleónica. Luego, sería acusado de haber perdido su inocencia por colaborar con José Bonaparte, aceptando ser nombrado por él como prebendo de la Catedral de Sevilla. Su defensa, un *Examen de los delitos de infidelidad a la Patria imputados a los españoles sometidos bajo la dominación francesa*, es considerada como la más célebre defensa de los "afrancesados" entonces, y considerado por Menéndez Pelayo "el más inmoral y corrosivo, subvertidor de toda noción de justicia, ariete contra el Derecho Natural y escarnio sacrilego del sentimiento de la patria" (*Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid, ed. BAC, 1956, tomo II, p. 788). Sus ideas sobre estética se desarrollaron de forma más sistemática como catedrático de Humanidades en la Sociedad Económica de Sevilla entre 1816-1820, y resultaron en un libro *Sobre la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento y la rectificación de las pasiones*, premisa aún subyacente en su elogio de *La Defensa de Zaragoza*. En el trienio liberal, Reinoso trabajó para la Diputación Provincial de Cádiz. Así como hizo después de la derrota de Napoleón, se refugia nuevamente en Cádiz tras la reacción absolutista de Fernando VII en 1824. Dos años después, se marcha para Madrid, ayudado por sus amigos en la capital. RIOS SANTOS, *op. cit.*, 1989.
- ⁷ El poema fue citado por casi todos los autores que analizaron la obra de Álvarez Cubero, entre ellos PARDO CANALIS, *op. cit.*, 1951, p. 77. *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico*. Juan Antonio GAYA NUÑO. Madrid, 1966, p. 75. Las circunstancias de la composición y las características generales del poema se encuentran en RIOS SANTOS, *op. cit.*, 1989, p. 258-259.
- ⁸ También citado por muchos autores, probablemente el primero fue OSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería Biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, ed. Giner, 1975. (La primera edición es de 1868). entre ellos PARDO CANALIS, *op. cit.*, 1951, p. 72. *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico*. Juan Antonio GAYA NUÑO. Madrid, 1966, p. 75.
- ⁹ OSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, ed. 1975, p. 31.
- ¹⁰ Traducción de un artículo del periódico de Roma llamado *Notizie del Giorno de 1º de octubre de 1818, y publicado en el Diario de Madrid de 16 de marzo de 1819, en Programa del Grupo en mármol...*, *op. cit.*, 1827, p. 11.
- ¹¹ Citada por JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, 2001.
- ¹² Antífoco es solo mencionado en los estudios iconográficos de los héroes griegos, sin que se presente una iconografía propia de él. FERNÁNDEZ CASTRO, María Cruz, *La Guerra de Troya: imágenes y leyendas*. Madrid, 2001. Ésta autora menciona un poco de las referencias poéticas al héroe, sin mencionar una sola imagen de él: "La *Etiópida* contaba a continuación la muerte del héroe de los etíopes, Memnón. Acudió el hijo de la diosa eso y de Titono en auxilio de las tropas de Príamo y pudo dar muerte a Néstor. El hijo de éste, Antífoco, se apresuró a defender a su padre frente al embate de Memnón, salvándole la vida, pero perdiendo la suya. La desaparición de un "héroe sin tacha" (*Odisea IV*, 187), el hermoso Memnón "divino" (*Odisea XI*, 522), fue muy sentida, incluso pasados los episodios de la guerra. Antífoco era, después de Patroclo, uno de los amigos por los que más afecto sentía Aquiles. Ya se recordará que fue el encargado de comunicarle la penosa noticia de la muerte de aquele, y también el buen lugar en el que Antífoco quedó en los juegos funerarios celebrados en honor de Patroclo. Su caída supuso otra vez para Aquiles un golpe muy duro que resolvió también con un acto de venganza. Como hiciera con Héctor, mató a Memnón, y, como ocurrió en aquella ocasión que cantara Homero (*Ilíada XXII*, 209-212), Zeus toleró este desenlace después que pesara, repitiendo la operación de una *psychostasia*, en una balanza el destino de ambos", p. 214
- ¹³ Citado en AGHION, I. BARBILLON, C. & LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 232. Según el autor, "todos los personajes son identificables por las inscripciones de sus nombres".
- ¹⁴ QUESADA, María Jesús, "Escultura y Pintura", en Manuel BENDALA GALÁN et alii. *Manual del Arte Español*. Madrid: Sílex, 2003, p. 799.
- ¹⁵ *Programa del Grupo en mármol...*, *op. cit.*, 1827, p. 15.
- ¹⁶ *Programa del Grupo en mármol...*, *op. cit.*, 1827, pp. 19-20.
- ¹⁷ *Ruinas de Zaragoza. Estampas del Primer Sitio de Zaragoza*. Museo de Zaragoza, 2004. Texto del Catálogo Oficial de la Exposición. Dice el catálogo que "este episodio de nuestro pasado en el que tantas miradas se han fijado, desde Goya hasta los grabados presentes, episodios que afectaron de forma notable a la ciudad y que la colección *Ruinas de Zaragoza* nos transmite fielmente de la mano de Gálvez y Brambilla, que visitaron Zaragoza en el verano de 1808" (pp. 4-5). Según Silvia Faynás Buey, en el mismo catálogo, "El origen de la serie está en el deseo por parte del general Palafox de perpetuar la gesta del pueblo zaragozano: la resistencia de la ciudad de Zaragoza frente al ejército invasor de Napoleón durante el Primer Sitio que padeció la ciudad entre junio y agosto de 1808. Ambos artistas, llamados por Palafox al igual que Goya, acudieron a Zaragoza en octubre de 1808, una vez finalizado este primer asedio, para tomar apuntes con los que elaborar el testimonio gráfico de lo acontecido, según cuenta el cronista de los Sitios de Zaragoza don Agustín Alcaide Ibica" (p. 10). También publicado en <http://www.asociacionlossitios.com/ruinas-zaragoza.htm>
- ¹⁸ En *Ruinas de Zaragoza*, Silvia Faynás Buey establece la misma distinción: "la representación de los protagonistas cuyas acciones heroicas fueron claves en la resistencia de la ciudad, sirvió de propaganda política y de acicate al resto de los españoles que tuvieron la oportunidad de ser testigos a través de este documento del patriotismo más elevado de un pueblo en defensa de su identidad", p. 11. Más adelante, pondera que de todo modo los grabados de Gálvez y Brambilla también son una denuncia: "Aunque lejos del simbolismo universal de *Los Desastres de la Guerra* de Francisco Goya, en cuanto manifestación atemporal contra la barbarie de la guerra, y lejos también de su particular mirada descarnada, también en las "Ruinas de Zaragoza" se nos muestran las consecuencias fatales de la guerra: la destrucción de vidas, edificios, en definitiva de parte de nuestra historia".
- ¹⁹ Valeriano BOZAL, al analizar *El Grabado popular en el siglo XIX* pone énfasis el aspecto innovador de las representaciones de Gálvez. "Los retratos huyen del tópico heroico al uso, académico, y presentan a los personajes en una acción concreta, con una escena que les enmarca claramente y que en algunas ocasiones tiene más interés que el propio retratado. Así sucede, por ejemplo, con las estampas que representan acciones de Miguel Salamero y Josef de la Hera, con algunas resonancias a los *Desastres* goyescos, pues la arquitectura, abovedada, crea un ambiente expresivo muy adecuado para la escena cruel que relata". In: *SUMMA ARTIS. Historia General del Arte. Vol. XXXII. El Grabado en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 276-277.
- ²⁰ Carlos Reyero hace una discusión iconográfica general sobre los monumentos al sitio de Zaragoza: "Tanta celebridad como la reacción de los madrileños alcanzó la de los zaragozanos, cuya audaz resistencia en los dos sitios que sufrió la ciudad en 1808 y 1809 fue recogida y ensalzada por artistas y escritores a lo largo de todo el siglo. Naturalmente el escenario en el que fueron rememoradas todas estas hazañas fue el de la propia ciudad de Zaragoza. Genéricamente, todas las víctimas fueron recordadas en el ya citado monumento a *Los mártires de la Religión y de la Patria* y, con

- más despliegue descriptivo, en el de *Los sitios*. En éste aparece, en el pedestal en altorrelieve, la escena que inmortalizó Agustina de Aragón en la batería del Portillo, al disparar un cañón contra los franceses; el general Palafox aclamado por el pueblo; siete mujeres, presididas por la condesa de Bureta, que acuden al auxilio de un grupo de esforzados defensores, con la Virgen del Pilar al fondo; un grupo de baturros que ponen en pie las puertas de los conventos de San Lázaro y Santa Isabel cada vez que son cañoneadas por los franceses; y una visión de las ruinas de la ciudad. La más famosa heroína, Agustina de Aragón, contó también con su particular monumento, en el que asimismo se recuerda a otras mujeres que se significaron en la defensa, como la madre Rafols, la condesa de Bureta, Josefa Amar Borbón, Manuela Sancho, Casta Álvarez y María Agustín. También los defensores del reducto del Pilar, episodio del primer sitio, tema que había tratado Federico Jiménez Nicanor en el cuadro *El Pilar no se rinde* (1886, Zaragoza, Museo de Bellas Artes), merecieron una particular conmemoración escultórica pública". REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, 1999, pp. 159-160.
- 21 Bak, GRZEGORZ, "El asedio de Zaragoza (1808-1809) a los ojos de los soldados polacos", en *Eslavística Complutense*, vol. 2. 2002. Universidad Complutense de Madrid.
- 22 "Los lanzeros polacos cargan en el desfiladero con una rara intrepidez, uno de ellos reconoce su hermano expirando en el camino, él se lanza para socorrerlo, es atingido el mismo por un *boulet* y muere sobre el cuerpo de son hermano". Según el autor, esta estampa ilustra por un lado la relación hecha en el 13º Boletín del Ejército Español, por otro lado, el episodio muy conocido de los dos hermanos lanzeros polacos. Este asunto fue ampliamente comentado en los grabados franceses de la época; hay por lo otros dos grabados sobre eso: uno de Raffet enseñando la carga de los caballos polacos a Somosierra; otro de Horacio Vernet exponiendo más particularmente el drama de los dos hermanos. DEROZIER, Claudette, *La Campagne d'Espagne: lithographies de Bacler d'Albe et Langlois*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon. Paris: Les Belles Lettres, 1971. Tomo I - Análisis; Tomo II - Grabados.
- 23 "A lo largo de los seis años que Álvarez permaneció en París, fue comprobando que los monumentos públicos se iban construyendo bajo el gobierno del nuevo César, imitaban directamente los monumentos de la Antigua Roma". ZUERAS TORRENS, Francisco, *José Álvarez Cubero. Exposición José Álvarez Cubero*. Exma. Diputación Provincial de Córdoba, Exmo. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, 1986, p. 26.
- 24 "[La Defensa de Zaragoza] puede tratarse de una readaptación temática del "grupo colosal de Numantinos" que, según Ossorio, había modelado en barro a su llegada a Roma, todo lo cual viene a demostrar la utilización de la Antigüedad para un programa ideológico nuevo", afirma REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, 1995, p. 45. Lo mismo dice la *Enciclopedia del Museo del Prado*: José Álvarez Cubero.
- 25 GACETA DE MADRID, 27 de marzo de 1828.
- 26 GACETA DE MADRID, 27 de marzo de 1828.
- 27 GACETA DE MADRID, 27 de marzo de 1828.
- 28 Solicitud para ser nombrado Escultor de Cámara. Roma, 28 de diciembre de 1815. Publicada por PARDO CANALIS, *op. cit.*, 1951, p. 200.
- 29 ZUERAS TORRENS, José Álvarez Cubero..., *op. cit.*, 1986, p. 34.
- 30 GACETA DE MADRID, 27 de marzo de 1828.
- 31 QUESADA, María Jesús, "Escultura y Pintura", en Manuel BENDALA GALÁN et alii, *Manual del Arte Español*. Madrid, 2003, p. 800.
- 32 "En 1819 –probablemente en el mes de julio– vino a España. Previa solicitud, acordó su ingreso en la Academia de San Fernando como individuo de mérito. No he podido precisar cuándo volvió a Roma, pero todo induce a creer que ello sucediera en plazo no lejano". PARDO CANALIS, 1951, p. 64. El autor apoya sus informaciones en cartas del escultor enderezadas al Duque de Berwick.
- 33 "En carta de 14 de junio de 1819, dirigida al Duque Carlos Miguel, habla de las visitas a su estudio, entre ellas las de Metternich y el emperador de Austria, interesados ambos en adquirir el grupo para llevarlo a Viena. Parece que el célebre Canciller mostró particular deseo en tal sentido, mas Álvarez difirió la respuesta hasta el regreso de su inmediato viaje a España. Efectivamente, en noviembre del mismo año – según lo indicó – se encontraba en Madrid, y, al solicitar de la Academia de San Fernando su creación como individuo de mérito – a la que ofrecía un vaciado del grupo para más adelante – anunciaba su vuelta a Roma "a ejecutar y concluir las obras que S. M. ha tenido a bien encomendarle por un efecto de su real munificencia". No hace mención particular a tales obras; pero Álvarez debió de obtener entonces la aprobación de Fernando VII para el grupo". PARDO CANALIS, 1951, p. 71. Zueras Torrens comparte de la misma opinión: "La noticia de este triunfo de "La defensa de Zaragoza" [el interés de Metternich en adquirirla] producido en Roma, llegó hasta el propio rey Fernando VII, quien facilitaría una ayuda económica a Álvarez para que la ejecutara en mármol, cosa que llevó a cabo en 1823, siendo trasladada tres años después a Madrid. Esta decisión real pudo ser consecuencia de la visita que José Álvarez hizo a Fernando VII, a raíz del viaje que el escultor llevó a cabo en 1819, al año siguiente de haber dado fin al modelado en yeso de esta obra". ZUERAS TORRENS, José Álvarez Cubero..., *op. cit.*, 1986, p. 40.
- 34 GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, "La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo II. n. 4, 1989. Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0448.html>
- 35 "Pero, como ocurriera con la primera reacción fernandina, la segunda impide también el desarrollo de este tema". GUTIÉRREZ BURÓN, *op. cit.*, 1989
- 36 Pardo Canalís afirma que la obra trató de "un asunto heroico contemporáneo, con toda la grandeza intencional de un tema eterno. Así, al afán de inmortalizar un suceso reciente – hermoso por su dramatismo, universal por su carácter y humano por su naturaleza – se unía la fervorosa devoción por la antigüedad apasionante y bien amada". PARDO CANALIS, 1951, p. 71. María Jesús Quesada, al teorizar sobre la estética neoclásica, también apunta su carácter universal: "Las piezas salidas de manos de artistas clasicistas se entienden bien entre ellas; nacidas donde fuere, la impronta del pasado tradicional de su patria no cuenta, o cuenta muy escasamente en ellas. Inconscientemente, el observador se encontrará más cerca de aquellas obras que florecen en el clasicismo, pero que son creadas por un autor formado en el pasado". QUESADA, *op. cit.*, 2003, p. 807. También Reyero y Freixa afirman que en la obra de Cubero, "como en las obras maestras del Neoclasicismo, se produce una síntesis entre el episodio heroico contemporáneo y las formas antiguas que inmortalizan y universalizan el acontecimiento." REYERO y FREIXA, *op. cit.*, 1995, p. 45. Rodríguez Cunill es de la misma opinión: "Álvarez Cubero consiguió que a pesar de partir de unos hechos reales, su conjunto no quedara empañado de lo anecdótico, sino que trascendiera hacia principios más universales". RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada, "La escultura Fernandina", en LICEUS: El portal de las humanidades. <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/06/061323.asp>
- 37 Silvia Faynás Buey, al comparar los grabados de Goya con las *Ruinas de Zaragoza*, considera el "simbolismo universal de *Los Desastres de la Guerra* de Francisco Goya, en cuanto manifestación atemporal contra la barbarie de la guerra" (véase *Ruinas de Zaragoza. Estampas del Primer Sitio de Zaragoza*. Museo de Zaragoza, 2004. Texto del Catálogo Oficial de la Exposición, p. 11). Es algo contradictorio considerar que *Los desastres* de Goya, tratando del mismo tema en la misma época, también sean considerados como "universales y atemporales", aunque con una estrategia de representación absolutamente opuesta en todos los sentidos a la de Álvarez Cubero. Goya retrató la guerra utilizando un soporte considerada popular (el grabado), mientras Álvarez buscó un material noble (el mármol); Goya representó con a los soldados franceses y al pueblo español con realismo (ropas de la época, rasgos vulgares, muchas veces brutales y mezquinos), mientras Álvarez daba al hecho una grandiosidad épica.

- ³⁸ El propio escultor decía haber buscado “la noble sencillez y la exacta imitación de la naturaleza”. La carta publicada en el *Diario de Madrid* observaba en los personajes de la obra “un carácter sostenido en todas las partes, expresión noble y arrogante en las cabezas”, repitiendo en seguida que el anciano tenía una fisonomía “imponente y noble” (*Diario de Madrid*, 21 de septiembre de 1819). En el periódico romano *Notizie del Giorno*, se afirma que el artista logró con que el ropaje del anciano y el desnudo del joven “sirvan con gracia y nobleza para el movimiento libre de las dos figuras”. Más adelante comenta que “nada se observa en ellas de sobrenatural o divino, pero todo tratado como humano es noble, y es bello como correspondiente al asunto”. (*Notizie del Giorno*, Roma, 19 de diciembre de 1825). Todos estos comentarios están incluidos en *Programa del Grupo en Mármol...*, *op. cit.*, 1827. El mismo juicio es publicado por Félix Reinoso en la *Gaceta de Madrid*, que observa en la composición del artista “la colocación, naturalmente diagonal de las personas hace descollar la esbelteza, elevación y actitud noblemente fiera del protagonista”. Más adelante, considera que el artista consiguió representar con excelencia “la ancianidad noble, que aun no toca las lindes de la decrepitud, tiene sus bellezas” (16 de octubre de 1827). No nos parece demasiado recordar aún una vez más que, en el ya citado poema del Duque de Frías, se atribuye “noble y bélico talante” al colosal grupo de Álvarez Cubero. *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico*. Juan Antonio GAYA NUÑO. Madrid, 1966, p. 75.
- ³⁹ Traducción de un artículo del periódico de Roma llamado *Notizie del Giorno* de 1º de octubre de 1818, publicado en el *Diario de Madrid* de 16 de marzo de 1819. Incluido en el *Programa del Grupo en Mármol... 1827*, p. 13.

La restauración del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares en el siglo XIX

Josué Llull Peñalba

Escuela Universitaria "Cardenal Cisneros". Universidad de Alcalá

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

En este artículo se propone un análisis sistemático de las obras de restauración monumental que se desarrollaron en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares durante el siglo XIX, con el fin de convertirlo en sede del Archivo General Central. Primeramente se hace una descripción de los principales elementos y del proceso constructivo de este singular edificio, poniendo especial atención en el Salón de Concilios. A continuación se valora el estado de conservación en que se hallaba su arquitectura a mediados del siglo XIX. Finalmente se analiza cada una de las etapas del proceso de rehabilitación, deteniéndose en las intervenciones más significativas.

ABSTRACT

In this article it is proposed a systematic analysis concerning monumental restoration works developed in Alcalá de Henares Archbishop's Palace during the 19th century, with the aim of converting it into the National Central Archives. Firstly, I make a description of the main parts of the palace and the building process, attracting your attention to the great Council Chamber. Then, I evaluate the architectural conservation status in the middle of the 19th century. Finally, I analyse each phase of the restoration process, dwelling upon the most important operations.

1. DESCRIPCIÓN Y PROCESO CONSTRUCTIVO DEL PALACIO ARZOBISPAL DE ALCALÁ DE HENARES

Alcalá de Henares fue reconquistada a los musulmanes en 1118 por las huestes del arzobispado de Toledo. A modo de reconocimiento, en 1126 el rey Alfonso VII otorgaría a la Diócesis Primada el territorio complutense, que adquirió desde entonces la naturaleza jurídica de señorío prelaticio. Para sus estancias en la villa complutense, los arzobispos toledanos emprendieron la construcción de una residencia palatina acorde con su dignidad, que se materializó sin planificación de conjunto, ampliando el edificio en distintos momentos¹.

Las primeras casas arzobiscales estaban junto a la iglesia de San Justo, según refieren los *Annales Complutenses*², pero en 1209 se tiene constancia del inicio de las obras de un castillo situado en el extremo Noroeste de la villa. Escudero de la Peña destacó esa estratégica localización, tanto por su proximidad a la iglesia de San Justo como por su contigüidad con el recinto amurallado³. A partir de 1223 esta nueva construcción hallaría su definitiva razón de ser, al disponer don Rodrigo Ximénez de Rada que uno de los dos vicarios de la Diócesis de Toledo residiera permanentemente en Alcalá. En 1322, un documento del Archivo Municipal citaba "las casas de la torre de Alcalá" donde se reunía el Concejo, que han sido identificadas como esa fortaleza del extremo Noroeste⁴.

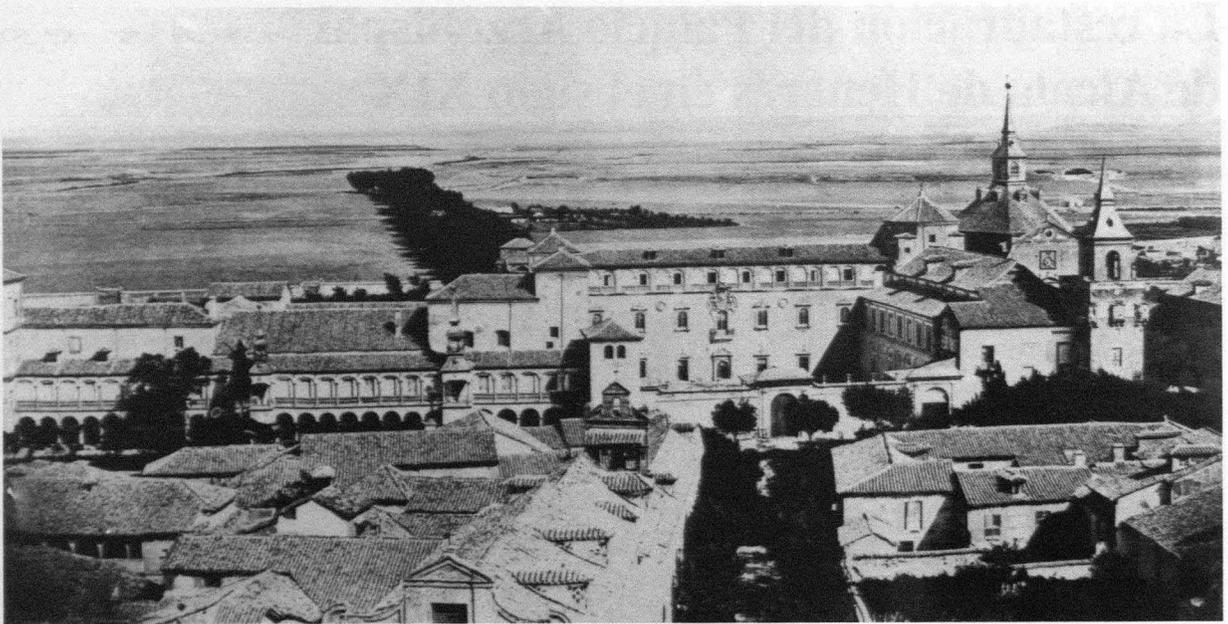


Fig. 1. Vista general del Palacio Arzobispal en la década de 1860, por J. Laurent. Fotografía de la Colección José Félix Huerta, Alcalá de Henares.

Según los últimos estudios, parece que la célula original de esta edificación era un cuadrilongo fortificado, con torres en las esquinas, emplazado sobre lo que luego sería el Patio de Columnas, renovado en estilo renacentista en las primeras décadas del siglo XVI. La fachada principal del conjunto se correspondería con la galería arqueada que daba al Jardín del Vicario⁵, pero la adición posterior de otros patios y crujías acabaría por relegar esta fachada al lado izquierdo de la composición (fig. 1). La celebración de un concilio provincial en la villa, en el año 1257, hace suponer que este castillo había alcanzado ya por entonces una amplitud suficiente. Pero fue bajo el episcopado de don Pedro Tenorio (1377-1399), cuando se produjo el mayor desarrollo edilicio. En la documentación histórica relativa a esta época se menciona por primera vez la existencia de una capilla en el Palacio Arzobispal de Alcalá, donde quizás se celebrasen reuniones o concilios⁶. También es conocido que a instancias del susodicho prelado, el maestre Rodrigo Alfonso levantó una extensa muralla de diecinueve torreones, que amplió en dos hectáreas el área fortificada⁷. Uno de los torreones, el que hoy da a la plaza de las Bernardas, es el testigo histórico más hermoso de aquella reforma, con escudos del Arzobispo Tenorio, ajimeces góticos, matacanes voladizos y varias laudas romanas reutilizadas en sus muros, junto con otras piezas provenientes del castillo de Santorcaz⁸.

El Torreón Tenorio sirvió de cierre al Ala Este del Palacio (fig. 2), una magna construcción rectangular que acogía en la planta baja el Salón llamado de Isabel la Ca-

tólica, y en el primer piso el formidable Salón de Concilios. Las Cortes de Castilla, celebradas aquí en 1348 bajo la presidencia del rey Alfonso XI, y el sínodo de Alcalá, de 1379, hicieron ver la necesidad de contar con un espacio cortesano para cónclaves y acontecimientos solemnes. Según los *Annales Complutenses*, el primer Salón de Concilios era una “pieza muy capaz y vistosa con techumbre de oro y estrellas, y en la orla de la parte superior varias cartelas doradas con las armas de Castilla y León”.⁹ No está claro que este primer salón, de la época de Tenorio fuera el mismo que todos conocemos. Atendiendo a la contrastada opinión de Basilio Pavón Maldonado, el último Salón de Concilios se construyó durante el episcopado de Juan Martínez de Contreras (1422-1434), que reivindicó la autoría de la obra incluyendo unos escudos a base de castillos y cruces de Calatrava, visibles tanto en el exterior de los ventanales como entre la riquísima ornamentación del interior¹⁰.

El Salón de Concilios era seguramente el monumento más extraordinario del patrimonio artístico complutense (fig. 3). Seguía una larga tradición de suntuosas tarbeas mudéjares, muy comunes en la zona de Toledo y Sevilla, y estaba decorado con paneles de yeserías de temas florales y geométricos, realizados en estilo gótico-mudéjar, que enmarcaban seis ventanas, tres en cada uno de los lados mayores, y dos puertas de acceso, una en el testero y otra a los pies del salón. Estos paneles eran un cruce de portada árabe palatina y retablo gótico, y descendían desde el friso hasta la altura del zócalo, que no estaba ali-

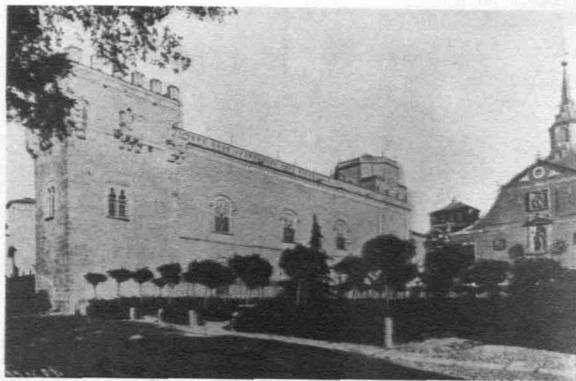


Fig. 2. Vista del Torreón Tenorio y la fachada del Ala Este desde la plaza de las Bernardas. Fotografía de finales del siglo XIX. Colección particular, Alcalá de Henares.

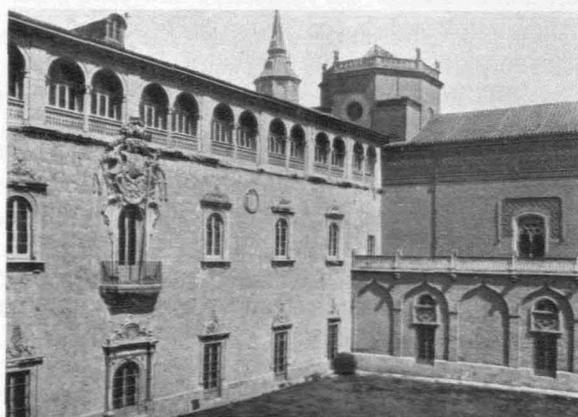


Fig. 4. La fachada principal y el Ala Este después de su restauración. Fotografía publicada por R. Aguilar y Cuadrado, *El Arte en España: Guadalajara, Alcalá*. Barcelona, 1913.

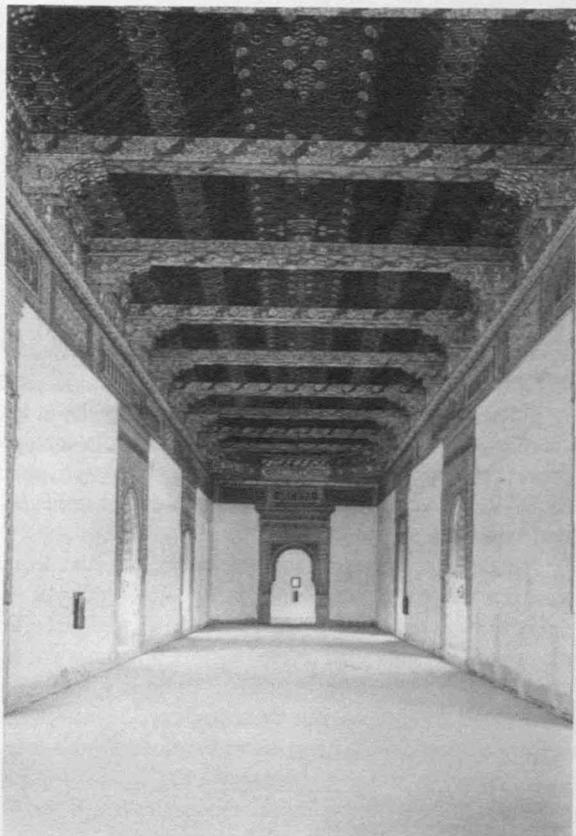


Fig. 3. El Salón de Concilios del Palacio Arzobispal de Alcalá. Fotografía publicada por E. Tormo, *Alcalá de Henares*. Madrid, 1930.

catado. Semejante composición “colgada” es típicamente granadina, como lo eran algunos motivos decorativos a base de losanges, lazos, mocárabes y perfiles angrelados en el intradós de los arcos. Sin embargo, el aspecto general de las ventanas era gótico-mudéjar; la presencia de temas vegetales naturalistas, arcos ojivales, círculos secantes, mallas flamígeras y remates florales, así lo delata. El estilo de estas yeserías se parecía al que hoy podemos ver en la Capilla del Oidor de Alcalá, en la Capilla de la Anunciación de la Catedral de Sigüenza, o en la iglesia de Santa María de Arbás en Mayorga de Campos (Valladolid)¹¹. Las dos portadas de ingreso, en cambio, fueron modificadas durante las restauraciones del siglo XIX siguiendo un estilo más nazarí, hasta el extremo de recrear una de ellas el arco de entrada a la Sala de las dos Herma-

nas de la Alhambra. En cuanto a la armadura, estaba brillantemente policromada; era de par y nudillo, decorada con lacillos de a cuatro que alternaban con estrellas de cuatro puntas, y sostenida por pares de tirantes que apoyaban en canchillos lobulados, idénticos a los de la Sinagoga de El Tránsito de Toledo. Al exterior, las ventanas se correspondían con arcos rebajados, que recreaban en piedra tracerías góticas junto con formas estrelladas¹². No obstante, en 1878 estas ventanas fueron bastante modificadas, porque toda la fachada quedó revestida con un aparejo de ladrillo de aspecto neomudéjar, que confundió la realidad histórica del monumento e hizo desaparecer su aspecto amurallado medieval¹³ (fig. 4).

En el ángulo que conectaba perpendicularmente el Ala Este con la crujía del Patio de Armas, el arzobispo Juan de Cerezuola (1434-1442) mandó construir una pieza octogonal enfatizada en altura por una torreta o cimborrio. Esta torreta fue siempre conocida como el Ochavo, y en su interior albergaba una saleta cuadrada decorada con yeserías y un artesonado mudéjar, que daba acceso al

Salón de Concilios; por esta razón se le acabó denominando Antesalón¹⁴. La disposición planimétrica de la tarbea rematada por ese ámbito ochavado remarcaba su carácter eclesial, puesto que funcionaba como una especie de capilla que servía de cierre a la nave alargada del Salón, y anticipaba una composición arquitectónica característica de algunos templos tardomodéjares construidos en la primera mitad del XVI en Alcalá de Henares, como la del convento de Santa Úrsula o la Capilla de San Ildefonso. Por otra parte, la silueta exterior prestaba a toda el Ala Este un perfil urbanístico muy interesante, similar al de los palacios de Cárdenas en Ocaña y Fuensalida en Toledo.

De la primera mitad del siglo XV era también la techumbre del Salón de Isabel la Católica, del que apenas conocemos nada más que una interesantísima descripción de 1877, aparecida en el *Museo Español de Antigüedades*¹⁵, que dice así:

“La decoración pictórica de este techo, a la cual debió asemejarse en parte la del Salón de Concilios, según por algunos exiguos restos que existen en los frisos altos del último, puede columbrarse, es curiosísima y notable por la complicada combinación de su dibujo de hojas y flores con elementos geométricos, que destacan, por lo general, en fondo verde oscuro con tintas de ocre y rojo fileteadas de líneas y de puntos negros y blancos. Entra también por mucho en esta ornamentación el elemento heráldico por los castillos y leones reales alternados en pequeños escudos, con los que juegan otros de mayor tamaño, en que alternan también los blasones de D. Juan Martínez de Contreras, esto es, los castillos contracuartelados de cruces de Calatrava, con otros, cuya pertenencia hasta ahora no nos ha sido dado averiguar, compuestos de un castillo de oro sobre fondo de aguas onduladas en que flotan unas plantas, a manera de espadañas, y tres peces, todo de sinople, o verde”.

Hacia 1510 se construyó el espléndido Salón de San Diego, situado en la panda Oeste del Patio de Columnas, pegado a lo que durante la época medieval había sido el muro de cerramiento de aquel lado, originalmente fortificado. Mostraba un friso de yeserías adornadas con grutescos y escudos del Cardenal Cisneros, de estilo muy próximo al de la segunda fase de la decoración de la Capilla de San Ildefonso. En cuanto a la techumbre, se organizaba a base de casetones platerescos con decoración geométrica entrelazada de raigambre mudéjar, en un estilo que recordaba al artesonado de la Sala Capitular de la catedral de Toledo. Sus autores fueron el maestro albañil Juan López de Paredes y el albañil Francisco de Meco, junto con el cantero Pedro Gómez Montañés y los entalladores Juan Álvarez, Alonso de Oviedo y Francisco Hornero¹⁶.

En el siglo XVI, el mecenazgo de los arzobispos Alfonso de Fonseca y Juan de Tavera logró transformar la antigua fortaleza en una lujosa mansión renacentista, más acorde con el apogeo cultural que la fundación de la Uni-

versidad Complutense le había otorgado a la villa. Fonseca (1524-1534) remodeló la Plaza de Armas para convertirla en el acceso principal del edificio, por el Sur, al tiempo que abrió otro patio al Norte, llamado del Aleluya. Pero el núcleo más elaborado fue el que se construyó sobre el cuadrilongo de la zona Oeste, regularizando su espacio mediante un claustro de dos pisos de columnas, a partir del cual se dispusieron nuevas salas. Alonso de Covarrubias fue el responsable designado para la definitiva configuración de este ámbito, denominado Patio de Columnas, que se ha citado muchas veces como su obra más importante (fig. 5). Covarrubias debió hacer sus trazas hacia 1534, continuando bajo el pontificado de Tavera (1534-1545) lo iniciado por Fonseca¹⁷.

El Patio de Columnas adoptaba la solución tradicional de galería baja arqueada de medio punto sobre capiteles clásicos, y superior adintelada sobre zapatas, siguiendo un esquema relacionado con la arquitectura alcarreña y con el círculo de Lorenzo Vázquez. La decoración estaba especialmente cuidada, con escudos de Fonseca en las enjutas de los arcos y detalles escultóricos en las zapatas y en el friso, explayándose sobre todo en la escalera (fig. 6). Ésta fue patrocinada por el Cardenal Tavera y se inspiraba en la del Hospital de Santa Cruz de Toledo, realizada por el mismo Covarrubias poco antes de 1535¹⁸. Se abría al patio en uno de sus ángulos por medio de tres arcos escazanos cuyos intercolumnios no coincidían con los del claustro, y estaba cubierta en los sillares almohadillados del cuerpo de la escalera, en los tres arcos y en los capiteles, por una riquísima ornamentación renacentista que resaltaba la potencia de la arquitectura¹⁹. Además, el hueco de la escalera estaba cubierto por un espléndido artesonado ochavado, sostenido por trompas, obra firmada por Rincón según Tormo²⁰.

También es obra de Covarrubias la fachada del Patio de Armas, la única que se conserva hoy, articulada sin división horizontal de pisos ni vertical de calles, por un ritmo clásico de ventanas²¹. Fernando Marías estima que todo el piso bajo puede ser de la primera etapa, por la heráldica perteneciente a Fonseca, y por determinados elementos decorativos, siendo el resto de la época de Tavera. La ventana central fue convertida en balcón por el Cardenal Infante Luis Antonio de Borbón en el siglo XVIII, colocando encima su ostentoso escudo, que sustituyó al original de Carlos V. Remata todo el alzado una galería con un antepecho abalaustrado y arcos de medio punto sobre columnas jónicas, que intercalan pilastras cada dos, de forma parecida a la galería del ático de la fachada del Colegio Mayor de San Ildefonso.

De la misma época es una portada plateresca ornada con columnas abalaustradas, friso de grutescos y escudos del Cardenal Tavera, que ha quedado arrinconada en un patio del vecino convento de las Bernardas²². Menos sabemos de la remodelación de otras dos fachadas, encarga-



Fig. 5. El Patio de Columnas del Palacio Arzobispal de Alcalá. Fotografía publicada por R. Aguilar y Cuadrado, *El Arte en España: Guadalajara, Alcalá*. Barcelona, 1913.

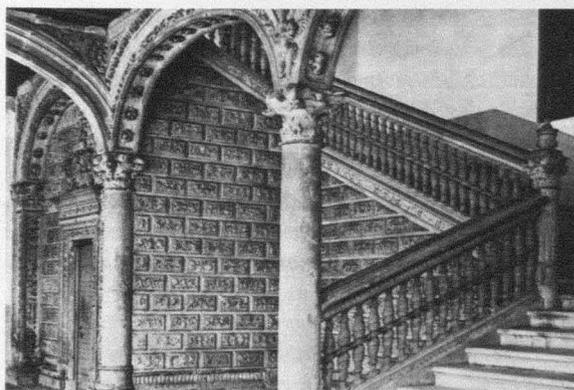


Fig. 6. Escalera del Patio de Columnas en el Palacio Arzobispal de Alcalá. Fotografía publicada por E. Tormo, *Alcalá de Henares*. Madrid, 1930.

das igualmente a Covarrubias: la primera de ellas era una galería arqueada de dos pisos en el Patio del Aleluya; la otra se correspondía con la fachada principal de época medieval, luego encerrada dentro del Jardín del Vicario (fig. 7), que fue convertida en una logia con dos pisos de columnas y dos torrecillas a las que se añadieron después sendos chapiteles de pizarra²³. Poco antes de 1567 el torreón Tenorio sería rematado por un chapitel de pizarra similar al de estas dos torrecillas, quedando así caracterizada la silueta del palacio hasta fines del siglo XIX, tal como muestra el famoso grabado de Pérez Villaamil, de la *España Artística y Monumental*. Con posterioridad al mecenazgo de Tavera no hubo ya transformaciones arquitectónicas de importancia, exceptuando las que pudieron derivarse de la construcción, a principios del XVII, del limítrofe convento de las monjas Bernardas, y algunos añadidos del setecientos promovidos por los Cardenales Luis Antonio de Borbón y Francisco A. Lorenzana.

2. ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL EDIFICIO EN EL SIGLO XIX: SU CONVERSIÓN EN ARCHIVO GENERAL CENTRAL

Después de la Guerra de la Independencia, durante la cual fue utilizado como cuartel de la comandancia francesa, el Palacio Arzobispal fue repetidamente desamortizado y sacado sin éxito a pública subasta. Así se sumergió en un progresivo estado de abandono y deterioro, a pesar de que el alcalde de Alcalá, Dionisio Giménez, llamara la atención sobre este particular en una misiva dirigida a la Comisión Central de Monumentos y al Jefe Político de la provincia, el 21 de abril de 1844²⁴. Finalmente, abortada la posibilidad de su venta por el gobierno nacional, desestimada su utilización por parte del ejército²⁵, y descuida-



Fig. 7. Vista de la Galería del Ave María y el Jardín del Vicario hacia 1870, por L. Von Römmier & Jonas. Colección particular, Alcalá de Henares.

do en extremo su mantenimiento por el Arzobispado de Toledo durante los esporádicos momentos en que volvió a su poder, se consideró la posibilidad de que el edificio pudiera albergar el Archivo General Central del Reino. Este nuevo Archivo fue creado por un R. D. del 17 de julio de 1858, para guardar los documentos expedidos por las secretarías del Despacho Oficial de Gobierno, convirtiéndose en anticipo del actual Archivo General de la Administración, y sirviendo de desahogo al ya sobrecargado de Simancas. El ayuntamiento complutense advirtió las ventajas que podía acarrear esta oportunidad, y solicitó al Arzobispo de Toledo, fray Cirilo Alameda y Brea, que cediese el inmueble para tal fin. El prelado no opuso ningún inconveniente, salvo que el Estado costeara todas las obras de reparación, y que pudiera conservar una pequeña parte del edificio para servicio de la vicaría, derecho al

que renunció más adelante. Llegadas todas las partes a un acuerdo, y después de los pertinentes informes acerca de las condiciones en que se encontraba la construcción, el Marqués de Corvera, Ministro de Fomento, dio el visto bueno a la operación el 2 de marzo de 1859, iniciándose las necesarias obras de restauración al mes siguiente²⁶.

El acuerdo de cesión suscrito entre el Arzobispado de Toledo y el Ministerio de Fomento para establecer aquí el Archivo General Central, puntualizaba que dicha operación revertía el palacio al Estado en calidad de usufructo, reservándose el Arzobispado el derecho de propiedad. Con esa idea fueron delimitadas muy claramente las partes del edificio destinadas a establecimiento del Archivo, las que quedaban para vivienda del vicario de la diócesis, y las consideradas de uso común. Pero en la práctica, el gobierno ocupó casi toda la construcción, y las cuantiosísimas sumas de dinero invertidas en su reparación hicieron bastante improbable que la Mitra pudiera reclamar en un futuro el citado derecho de propiedad²⁷. Así que inmediatamente dieron comienzo las obras de restauración, que fueron asumidas por la Dirección General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento, y supervisadas por la Academia de San Fernando, ya que el palacio había sido catalogado como Monumento Histórico Nacional. Según la escritura de cesión “el Estado se obliga y compromete a hacer a sus expensas las obras que sean necesarias para atender a la reparación y conservación interior y exterior de todo el edificio”, lo que también dejaba absoluta libertad para “hacer todas aquellas mejoras que estime necesarias o convenientes, así en el edificio como en toda la extensión de la huerta del Palacio, en la cual también se permite al Estado construir de nuevo o ampliar las construcciones que las necesidades del Archivo puedan exigir en lo sucesivo”²⁸.

Esto quiere decir que la empresa de restauración del Palacio Arzobispal de Alcalá sirvió en gran medida para conservarlo y detener su ruina, pero al mismo tiempo transformó notablemente su fisionomía original, con la excusa de tener que acomodar una construcción ya obsoleta a los nuevos usos del Archivo General Central. El desarrollo de las obras no tuvo la continuidad adecuada y se dilató de manera interminable, por culpa de la inestabilidad política del país, las dificultades económicas, y los sucesivos cambios de criterio defendidos por cada una de las instituciones implicadas acerca del sentido que debía seguir la restauración. Con el fin de sistematizar con claridad todo el proceso, he dividido el mismo en cinco fases bien diferenciadas:

- a) DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DEL EDIFICIO.
- b) CONSOLIDACIÓN Y DETENCIÓN DE RUINA.
- c) RECONSTRUCCIÓN Y REHABILITACIÓN.
- d) RESTAURACIÓN “EN ESTILO”.
- e) INTERVENCIONES FINALES.

2.1. DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DEL EDIFICIO (1858-1859)

Esta fase ocupó un período de tiempo relativamente corto, comprendido entre las primeras prospecciones y estudios orientados a evaluar el estado de conservación del palacio, y el inicio de las obras propiamente dichas, en abril de 1859. El objetivo fundamental de estos estudios fue valorar las posibilidades que había de adaptar con éxito el inmueble a los nuevos usos que se preveían, y en consecuencia, averiguar las dificultades que podrían ocasionar las obras, así como el montante económico que supondrían, al menos aproximadamente. Antes de la decisión gubernativa que destinó el edificio a Archivo ya se habían practicado indagaciones acerca de su situación, como las efectuadas por varios ingenieros militares a poco de ser desamortizado, en 1837, 1842 y 1855, las respuestas al *Interrogatorio* coordinado por la Comisión Central de Monumentos en 1844, o el *Informe facultativo sobre el estado en que se encuentra el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares* encargado por el Marqués de Corvera, Gobernador de la Provincia de Madrid, al arquitecto Francisco Enríquez y Ferrer, en 1857²⁹. Pero estos documentos ofrecían apreciaciones muy generales, junto con alusiones más o menos comunes a la importancia histórica del palacio, que no permitían hacerse una idea exacta del estado de la cuestión.

Por consiguiente, una R. O. del 10 de agosto de 1858 encomendó al arquitecto de la Universidad Central de Madrid, Juan José de Urquijo, realizar una inspección para dictaminar cuáles debían ser las obras más urgentes en el viejo alcázar complutense, y “calcular a cuánto podrán subir los gastos precisos para su conservación y reparaciones indispensables”. Inmediato al informe es su nombramiento como director de todos los trabajos de restauración, y su traslado a Alcalá de Henares. El 15 de septiembre de aquel año, Urquijo remitió al Director General de Instrucción Pública un primer informe de la situación, en el que hacía constar lo siguiente:

“El abandono en que por mucho tiempo se ha hallado el Palacio, la falta de reparaciones que debieran haberse practicado oportunamente en épocas convenientes, algunas reformas nada acertadas que se han hecho en las fábricas con motivo de los diferentes e impropios usos a que ha estado destinado han influido, unido a la mala calidad de algunos materiales que le componen, para que dicho edificio, aunque se tenga en cuenta su grande antigüedad, se halle en peor estado que el que debiera y haga que, si no se atiende prontamente a su reparación, desaparezca del todo como frecuentemente ha ocurrido por desgracia con otros edificios de su clase”.

Junto a ello advertía lo costosas que iban a resultar las obras de restauración, “puesto que apenas se encuentra una sola habitación en que no haya que hacer alguna reparación importante”, y al final enumeraba algunos de los

trabajos que eran menester, presupuestados grosso modo en más de 600.000 reales:

- Reforma de la fachada del Ala Este que daba al Patio de Armas.
- Reposición de los solados y entarimados, blanqueo de las paredes.
- Reposición de la carpintería de taller de los vanos.
- Reparación de los tejados y las habitaciones de la zona del ático.
- Reconstrucción de varios torreones y lienzos de la muralla circundante.
- Restauración de la techumbre mudéjar del Salón de Concilios.
- Restauración de la escalera principal, así como antepechos y cornisas del Patio de Columnas³⁰.

A primera vista podría parecer que el propio hecho de practicar estas indagaciones respondió a una metodología restauradora bastante rigurosa, pero en el informe de Urquijo se aprecian importantes defectos. En primer lugar no se recabó la suficiente información gráfica, arqueológica, ni documental para explicar la evolución histórica del estado de conservación de la fábrica. En segundo lugar, no se realizó una descripción detallada de cada uno de los elementos del edificio, ni supo hacerse una catalogación artística de los mismos. En tercer lugar, no se priorizaron las intervenciones en orden a su nivel de gravedad o necesidad, y tampoco se aclaró con precisión qué es lo que debía hacerse en cada caso. Y finalmente, ni siquiera se adelantó un esbozo de lo que tendría que haber sido un proyecto global que sistematizara el proceso de la restauración, justificando sus distintas fases y metodologías.

Estas deficiencias podrían disculparse atendiendo al apresuramiento con que fue realizado dicho informe, aunque en realidad fueron habituales durante los casi cuarenta años que duraron las obras del palacio. Entre la documentación histórica que conservamos acerca de estos trabajos, contamos con un inconexo conjunto de planos, presupuestos parciales, y referencias escritas que tratan de forma bastante desigual cada parte del edificio. Los documentos ofrecen noticias minuciosas de los espacios arquitectónicos más apreciados por su riqueza artística, pero apenas citan de pasada otras zonas del alcázar. Además, se aprecia una alarmante carencia de escritos teóricos que fundamentasen las diferentes propuestas restauradoras. Lo que más nos encontramos es una gran cantidad de noticias relativas al desarrollo de las obras y aprobación de sucesivos proyectos de intervención, que nos han servido para reconstruir cronológicamente el proceso rehabilitador, pero no para comprenderlo desde un punto de vista conceptual³¹.

Ello se explica dentro de esa mentalidad de improvisación y tanteo que adquirió la restauración monumental en España a mediados del siglo XIX. En esa época no se pro-

dujo en nuestro país ningún intento de teorización sobre los criterios restauradores. Los arquitectos seguían sus propias ideas, la mayoría formadas a través de la lectura de revistas especializadas, sobre todo francesas. Hasta la década de 1860 no se dejó ver un número suficiente de profesionales y críticos que empezara a pronunciarse acerca de esta cuestión, en las primeras publicaciones de arquitectura, en las exposiciones de Bellas Artes, o en conferencias y coloquios. De modo que lo sucedido en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares es perfectamente lógico dentro de aquel contexto, aunque no por ello admisible. Si ya desde la fase de diagnóstico, previa a la restauración, se dejaron entrever tales deficiencias, qué no ocurriría con posterioridad.

2.2. CONSOLIDACIÓN Y DETENCIÓN DE RUINA (1859-1861)

El 8 de abril de 1859 salió a pública subasta la primera contrata de obras, fallada a favor de Mateo Higuera. Desde esa fecha hasta el 1 de febrero de 1861, en que fue inaugurado el Archivo General Central por el Ministro de Fomento, el Marqués de Corvera, transcurrió la segunda fase de la restauración del alcázar. Esta fase tuvo como objetivos primordiales detener con urgencia el estado de ruina en que se encontraban algunas partes, en especial las techumbres, que tuvieron que ser apuntaladas. Además se intentó habilitar en lo indispensable las salas destinadas a oficinas del cuerpo de archiveros-bibliotecarios, reponiendo la carpintería de los vanos, reparando los solados, realizando obras de saneamiento como la reforma de las conducciones de agua, instalando estanterías y ejecutando otras operaciones básicas de limpieza y blanqueo.

Otra de las cosas que se hizo en esta etapa fue la división de todo el espacio, destinando para uso del Archivo el Patio de Armas, el Ala Este, el Patio de Columnas, la salida a la huerta y el Patio de la Fuente, con las construcciones que los circundaban, mientras que las habitaciones de la vicaría quedaron relegadas a la galería del Ave María y el Jardín del Vicario, así como a una crujía de servicio paralela a la del Salón de San Diego. Las salas que antes se habilitaron para el Archivo fueron las cinco que había en el primer piso de la fachada principal, y el tránsito desde allí hasta la zona del Ocho y del Salón de Concilios. La más representativa de estas estancias era la capilla arzobispal, que había sido reformada en el siglo XVIII para hacer en ella el dormitorio del Cardenal Infante Luis Antonio de Borbón, y que, luego de las pertinentes reformas, se utilizaría como despacho del archivero-jefe.

Con el fin de coordinar la progresiva complejidad de la rehabilitación fue creada, el 31 de octubre de 1859, una Junta de Obras del Archivo encargada de dar cauce administrativo a todos los proyectos e intervenciones³². El Ministerio de Fomento había facilitado 305.000 reales

para financiar los trabajos, lo cual podría estimarse como suficiente, pero las prisas por tener acabada esta primera fase de la restauración, un cierto nivel de desorganización, y la falta de un proyecto global unificado, hicieron caer en saco roto el voluntarismo de estos esfuerzos³³. A ello hay que añadir el efecto negativo de los agentes meteorológicos: las lluvias torrenciales de otoño de 1861 inundaron completamente el primer y el segundo patio, formaron innumerables goteras, desprendieron algunas cornisas e hicieron resbalar numerosas tejas de las cubiertas³⁴.

Esto nos induce a pensar que la rimbombante inauguración oficial del Archivo General Central no debiera haberse producido en la fecha en que tuvo lugar, sencillamente porque aún no estaba listo el edificio. De hecho, en los años sucesivos, convivieron malamente las obras de reconstrucción más significativas de todo el proceso, con los papeles y documentos del establecimiento ya colocados en las estanterías. No es de sentido común, desde luego, que mientras se estaban emitiendo informes sobre el mal estado en que se hallaba el inmueble, y no dejaban de amenazar ruina partes importantes de la construcción, la Administración del Estado hiciera llegar cantidades ingentes de legajos para almacenar en el Archivo. Son constantes las quejas de su director por no disponer de sitio material para guardar la documentación con ciertas garantías de seguridad, completamente rodeado de escombros, apuntalamientos y obras a medias por doquier³⁵. Vista la situación, en octubre de 1871, diez años después de que se hubiera instituido por decreto-ley la utilización del palacio como Archivo, la desconfianza hacia esa posibilidad era todavía bastante elocuente:

“Siendo cada día mas inminente el peligro de una ruina total del edificio del Archivo á causa de su antigüedad, sin que basten á conjurar tan grave daño las reparaciones parciales, el Jefe del establecimiento llama la atención del Gobierno acerca de la necesidad de hacer una recomposición general, habilitando á la vez nuevas salas y estanterías, previo presupuesto, ó dejar que sobrevenga la ruina salvando previamente los documentos, y proporcionando otro edificio al Archivo, que deberá ser vastísimo si ha de responder á su objeto”³⁶.

Sin ánimo de parecer otra vez negativo, tengo que evaluar deficientemente esta segunda fase de la restauración. Las labores de consolidación no fueron todo lo eficaces que deberían haber sido, o no se concluyeron de forma adecuada, porque los problemas con las goteras perseveraron y el edificio continuó amenazado por el peligro de ruina en los años siguientes. La consolidación es una etapa fundamental en cualquier proceso restaurador, cuyo objetivo primordial es evitar posibles daños durante las obras posteriores de reconstrucción o rehabilitación; el hecho de que se produjeran al cabo de varios años hundimientos incontrolados, es un síntoma evidente de que las cosas no se hicieron bien en el Palacio Arzobispal de Alcalá³⁷.

2.3. RECONSTRUCCIÓN Y REHABILITACIÓN (1861-1876)

Esta fase de la restauración fue seguramente la más arquitectónica de todas, y en ella se afrontaron obras de gran envergadura que consistieron en la reparación de la fábrica en diversos puntos del palacio, e incluso su completa reedificación por medio del tradicional sistema de apeo y reensamblaje de los sillares. A pesar de la importancia de estos trabajos, la situación de inestabilidad política del país (guerras, revoluciones, declaración de la Primera República y Restauración de la Monarquía), motivó que aquéllos no pudieran desarrollarse con la debida continuidad, puesto que fueron repetidamente suspendidos y no contaron con los recursos necesarios. Ello se refleja en las numerosas lagunas que aparecen en la documentación histórica conservada sobre el particular. Como no pudo llevarse a cabo un único proyecto global que fuera marcando las sucesivas fases de aplicación, tenemos que referirnos tan sólo a intervenciones puntuales, en cierto modo desconectadas entre sí. Algunas de estas intervenciones fueron las siguientes (indicamos entre paréntesis el año en que tuvieron lugar):

Reconstrucción de algunos lienzos descompuestos en la galería del ático de la fachada principal, y en la base de la torre del Ochoavo, que amenazaban un movimiento de todo el muro (1861).

Reposición de la carpintería de puertas y ventanas, rompimiento de lucernarios, y alzado de tabiques de distribución en el interior de las zonas destinadas al Archivo (1862)³⁸.

Apeo y reconstrucción desde sus cimientos de la arquería renacentista del Patio del Aleluya (fig. 8), siendo después reforzada con contrafuertes y tabiques de cerramiento entre los vanos (1863-1865)³⁹.

Recomposición general de las techumbres y cielos rasos, y también de los tejados al exterior, con el fin de atajar las goteras y dotarlos de limas, canalones y vertientes de plomo para su desagüe (1865-1875).

Consolidación del falso techo del Salón de Concilios, después de que una gran parte del mismo se hubiera derrumbado el 7 de marzo de 1873, y construcción de una nueva crujía anexa a la planta baja del Ala Este, por la parte que da al Patio de Armas (1874).

Apeo y reconstrucción de cinco intercolumnios derruidos desde 1870 en la panda Sur del Patio de Columnas, tanto en la planta baja como en la principal, al igual que se hizo con otros tres intercolumnios dañados de la planta principal, en la panda Este del mismo patio. Además, restauración de cornisas, capiteles, basamentos y antepechos en tres de sus cuatro pandas, y eliminación de una galería de 38 metros de largo, que se había construido en el siglo XVIII sobre el tejado de una de las crujías de dicho patio (1875)⁴⁰.

Reparación de la galería que daba al Jardín del Vicario, también de la crujía correspondiente al Salón de San

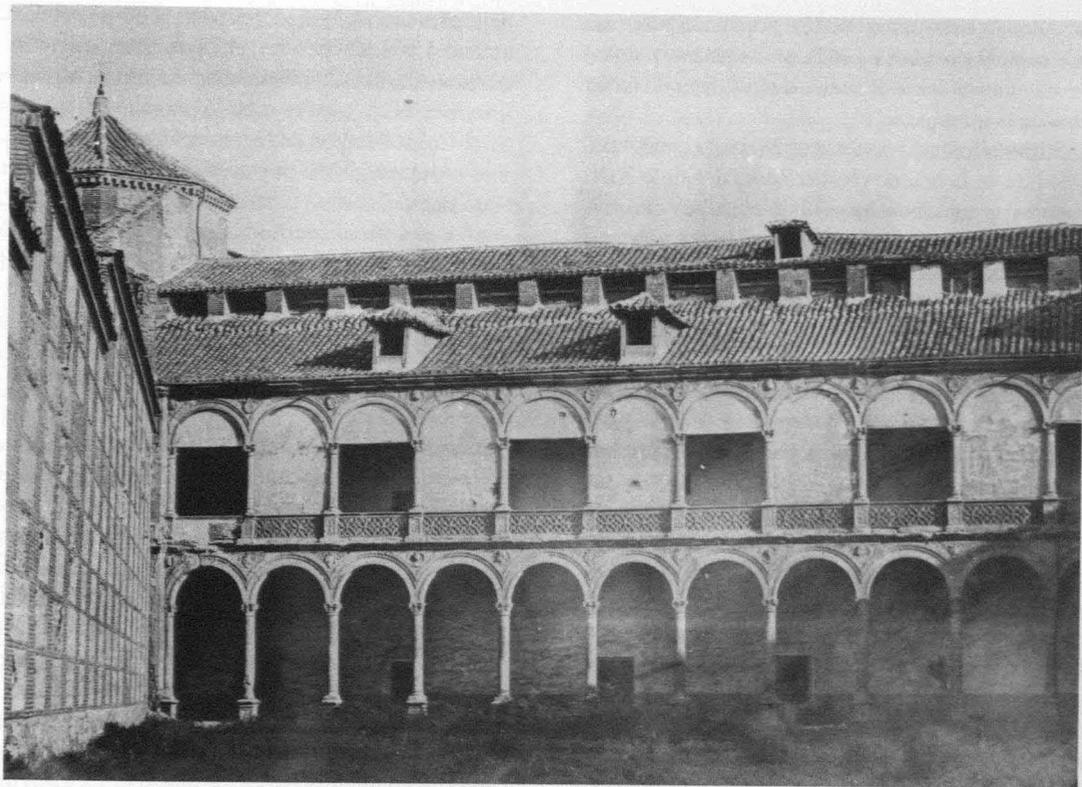


Fig. 8. El Patio del Aleluya en la década de 1860, por J. Laurent. Fotografía de la Colección José Félix Huerta, Alcalá de Henares.

Diego, y de las otras dos que separaban el Patio del Aleluya respecto del Patio de la Fuente y el Patio de Armas (1875).

Demolición de uno de los torreones de la muralla a petición del ayuntamiento de Alcalá, por hallarse en peligro de ruina (1875)⁴¹.

Lo más interesante de esta fase es el momentáneo relevo que se produjo en la dirección de las obras de restauración, lo cual puede explicarse como consecuencia de una total falta de entendimiento entre la Junta de Obras del Archivo y el Ministerio de Fomento. Los informes del arquitecto Juan José de Urquijo relativos al mal estado de conservación del edificio, junto con las repetidas quejas de la Junta sobre las continuas interrupciones de los trabajos, se remontan a 1862, al igual que las negativas del Ministerio de Fomento a financiar nada que no fuera lo más urgente y, sobre todo, lo más barato. Las dificultades de la Hacienda pública y la inestabilidad política de este período, hicieron que los recursos disponibles, tanto económicos como materiales y profesionales, quedaran muy mermados, de forma que las obras avanzaron con exasperante lentitud y en ciertos momentos (1865-1874) incluso apenas registraran actividad.

El 17 de enero de 1870 Urquijo había presentado al Ministerio un proyecto de reconstrucción general, que ascendía a 4.000 escudos y no fue aceptado por considerarse excesivamente costoso. Aunque el presupuesto fue sucesivamente rebajado por indicación de la Superioridad, el dinero nunca llegó y el deterioro del palacio se agravó hasta el extremo de producirse algunos hundimientos en partes muy significativas del palacio, como el Patio de Columnas y el Salón de Concilios. El absoluto inmovilismo de las autoridades debió provocar sin duda una exasperante sensación de impotencia en el arquitecto director de las obras, pero las cosas siguieron como estaban.

La noticia de los hundimientos, no obstante, motivó la visita al Palacio Arzobispal de una comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El director de la misma, don Federico de Madrazo, escribió el 21 de noviembre de 1872 una carta al Ministro de Fomento, valorando la categoría histórico artística del monumento y el estado de menoscabo en que se encontraban algunas partes del mismo. La descripción efectuada por los académicos citaba como ejemplos de ese estado de deterioro el movimiento producido en la armadura del Salón de Concilios, y el desprendimiento de un capitel en el Patio de

Fonseca. Además informaba que “la galería del patio inmediato está desmontada casi toda, y sus piezas, colocadas inmediatamente sobre el suelo, están sufriendo todos los efectos de la intemperie”.

Esta última referencia hacía alusión a una costumbre muy extendida en la práctica restauradora del siglo XIX, consistente en apejar los elementos constructivos que presentaban dificultades de sostenimiento, para volver a montarlos a continuación reforzando su estructura. El problema es que a veces se apeaban los sillares con excesiva premura, para evitar su derrumbamiento, y luego se tardaba una eternidad en volver a edificarlos, justo lo que estaba sucediendo en el Palacio Arzobispal. Por ello la Academia insistía en “la necesidad que hay de acudir a la conservación de tan importante monumento”, agilizando la tramitación de nuevos proyectos y presupuestos de obras⁴².

Por fin, el 17 de abril de 1874 fue aprobado un nuevo proyecto de restauración, redactado por Juan José Urquijo con un presupuesto de 100.000 pesetas. A la subasta de la contrata, realizada por dos veces el 22 de mayo y el 3 de julio, no se presentaron licitadores, probablemente debido al bajo precio fijado en el capítulo de materiales⁴³. En consecuencia, el 29 de marzo de 1875 hubieron de asignarse las obras por el sistema de administración, recayendo las mismas en Manuel Heredia Tejada.

La aparición de este arquitecto en la documentación como máximo responsable de la restauración, y la ausencia de referencias sobre Urquijo por espacio de unos tres años, nos inducen a pensar que en efecto llegó a producirse un relevo en la dirección de las obras. Tanto es así que al poco tiempo de hacerse cargo de las obras, el 23 de octubre de 1875, Heredia Tejada formularía un renovado y ambicioso proyecto que pretendía otorgar un espléndido impulso a las obras del palacio, unificando criterios y dando mayor continuidad a las intervenciones. El presupuesto de las mismas ascendía a la exorbitante cantidad de 467.083 pesetas, de forma que la Administración Central se vio en la tesitura de tener que desestimarlos de plano, aunque para ello se escudase muy sutilmente en algunos defectos de redacción y distribución equivocada de los gastos⁴⁴. Se pidió al arquitecto que lo repitiera, pero éste renunció a su cargo el 9 de noviembre, aduciendo ineludibles ocupaciones que le reclamaban en Madrid⁴⁵.

A Heredia Tejada le sucedió Andrés Hernández Callejo con la orden de enmendar el presupuesto anterior⁴⁶. Este arquitecto era bastante conocido en el mundo de la restauración monumental; había estado dirigiendo las obras de la iglesia de San Vicente de Ávila en 1864, y las de la catedral de León en 1868. En el Palacio Arzobispal de Alcalá se enfrentó a una carencia de fondos absoluta: no tenía ni para pagar el jornal de los guardas y lo único que pudo hacer fueron demoliciones, en las cuales era un consumado especialista⁴⁷. A pesar de ello Hernández Ca-

llejo presentó reformado el susodicho presupuesto, que ascendió 462.600 pesetas, el 23 de marzo de 1876. El arquitecto dividió su plan de intervención en tres fases:

- Consolidación de las estructuras del edificio.
- Ampliación del mismo para el objeto a que se destinaba.
- Restauración de los elementos decorativos de interés histórico artístico.

En lo que respecta al primer punto, pretendía intervenir en la parte ruinososa del Patio de Columnas, en el Torreón Tenorio, derribando el chapitel que lo remataba, y en la fachada del Salón de Concilios que daba a la plaza de las Bernardas. La segunda etapa venía caracterizada por la reconstrucción de la galería Este del Patio de la Fuente, regularizando las alturas de sus otras crujías; la edificación una crujía de nueva planta, adosada al Salón de San Diego por la parte de la huerta, y otra más junto a la escalera que llevaba al despacho del director del Archivo; la apertura de varios lucernarios en la crujía comprendida entre el Patio de Fonseca y el Jardín; y la colocación de cristaleras en la galería alta de la fachada principal. La última fase de su actuación proyectaba rehacer los capiteles del Patio de la Fuente, acometer la restauración de la escalera de honor de Fonseca, repasar todos los pavimentos, y volver a decorar la armadura mudéjar del Salón de Concilios.

La Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, organismo supervisor dependiente del Ministerio de Fomento, consideró el proyecto por completo inadmisibles, además de excesivamente gravoso para las arcas del Estado. La contestación oficial criticaba la escasa idoneidad de las obras proyectadas con respecto al objeto para el que se destinaban, ya que no respondían “ni a las exigencias que la Administración reclama, ni a las necesidades presentes, ni a las eventualidades futuras”. La Junta observó errores de bulto en cuanto a la rehabilitación del palacio como Archivo, por ejemplo la escasa presencia de estanterías y la dificultad de acceso las mismas, según la ubicación que se proponía darles. Tampoco admitía la forma en que Hernández Callejo pretendía construir la nueva crujía paralela al Salón de San Diego, poco útil para el funcionamiento del Archivo, ni aceptaba la prolongación del Salón de Concilios hasta el torreón Tenorio, porque destruía una gran escalera allí existente, que servía de comunicación con otras dependencias. Por otra parte, el presupuesto destinado a la restauración artística de los techos y las yeserías mudéjares parecía a todas luces excesivo pues, entre otras cosas, el arquitecto destinaba una suculenta partida para la decorar en las crujías de nueva construcción “los huecos de la fachada con vaciados de cal en el estilo Mudéjar”. La respuesta a tal despilfarro fue que “lo que se pretende es hacer una obra útil, no bella [...]

considerando como secundario y de complemento todo lo relativo a belleza y adorno”.

Por otra parte, sentaron bastante mal una serie de apreciaciones que Hernández Callejo expuso en la memoria precedente al proyecto, y que constituían, a ojos de la Junta, una “censura de aquello que el Arquitecto no está en modo alguno llamado a censurar, y que se basa en conceptos equivocados, en desconocimiento de los hechos que sujeta a su crítica y en el olvido de lo que la prudencia aconseja, toda vez que aquellos obtuvieron, con la debida justificación, la aprobación del gobierno de S. M.”. Además se consideraba escasa la documentación gráfica aportada al proyecto, especialmente en lo concerniente a planos generales, se echaba en falta una descripción más precisa del orden de ejecución de las obras atendiendo a su urgencia y necesidad, y se consideraban muy vagamente expuestos los distintos apartados del presupuesto económico, junto a otros defectos de forma. Por consiguiente, antes de rogar a Callejo que rehiciera su proyecto, la Junta valoró muy negativamente los más de cuatro meses transcurridos desde su nombramiento como director de las obras hasta la fecha en que lo presentó, “desconfiando de su experiencia en esta clase de obras, en vista del resultado que su trabajo ha ofrecido”⁴⁸. En tal estado, el arquitecto se vio obligado a dimitir de su cargo, lo cual constituyó sin duda la salvación del Palacio Arzobispal, sobre todo si tenemos en cuenta la controvertida trayectoria profesional de dicho personaje.

La evaluación que podemos hacer del desarrollo de la restauración en esta fase coincide en varios aspectos con las críticas efectuadas por la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, sobre los dos proyectos reseñados. Tanto Heredia Tejada como Hernández Callejo cometieron errores similares, al no justificar sus intervenciones con la suficiente documentación gráfica e histórica. Este hecho, bastante común en la práctica restauradora de aquel entonces, debió suscitar serias dudas entre las autoridades gubernamentales. De todas formas pienso que ambos proyectos no fueron desestimados por diferencias conceptuales, ya que en aquella época los criterios restauradores aún no estaban del todo claros. Más bien creo que sencillamente los lectores no acertaron a comprender lo que pretendían hacer los arquitectos, ni tampoco la utilidad que podían tener algunas intervenciones.

En este sentido resultan muy significativas las críticas a la parte decorativa ideada por Hernández Callejo, a pesar de que, como veremos a continuación, la recreación “en estilo” de varios elementos artísticos acabó siendo plenamente aceptada en las obras del Palacio Arzobispal. Pero en 1876 en Alcalá de Henares aún se concebía la restauración como rehabilitación funcional, y en aquel preciso instante lo que le hacía falta al viejo alcázar prelaticio era una intervención conducente a devolverle las más ele-

mentales condiciones de habitabilidad, con el fin de albergar con mayor seguridad el Archivo General Central.

2.4. RESTAURACIÓN “EN ESTILO” (1876-1884)

El 13 de junio de 1876 volvió a asumir la dirección de las obras Juan José de Urquijo, que reformuló el desventurado proyecto de rehabilitación del edificio y construcción de estanterías, bajo un presupuesto de 455.834 pesetas. Este proyecto fue aprobado merced a una R. O. fechada el 14 de abril de 1877, y el desarrollo de los trabajos adquirió al fin la continuidad que requería desde hacía tiempo⁴⁹. La Restauración de la Monarquía en la figura de Alfonso XII, y el generoso patrocinio de los nuevos ministros de Fomento, Toreno y Lasala, proporcionaron la estabilidad política y los recursos económicos suficientes para que la actividad registrase a partir de entonces un ritmo más acelerado, mediante la sucesiva aprobación de proyectos parciales y presupuestos adicionales al citado plan de Urquijo del año 1877. De esta forma se dio vía libre a la última fase del proceso restaurador, sin duda la más fructífera y también la que mayores controversias ha suscitado a la hora de valorar sus resultados. Entre las intervenciones más importantes ejecutadas en este período debemos reseñar las siguientes:

- Obras de consolidación de toda la arquitectura mediante refuerzos en el espesor de los muros exteriores, ya que los arreglos anteriores no habían resultado suficientes para detener derrumbes y agrietamientos; estos refuerzos se aplicaron, siguiendo las directrices del proyecto general de Urquijo en el Ala Este, en la crujía principal del Patio de Armas, en la panda Sur del Patio de Fonseca, y en la galería que daba al Jardín del Vicario (1876-1878).
- Construcción y colocación de estanterías (1877)⁵⁰.
- Limpieza del artesonado que coronaba el hueco de la escalera del Patio de Fonseca (fig. 9), que se hallaba cubierto por varias capas de pintura blanca (1877)⁵¹.
- Construcción de una verja de hierro sobre un zócalo de sillares, con una puerta principal y dos laterales más pequeñas (fig. 10), para cerrar el Patio de Armas en línea con la Plaza de Palacio y dejar diáfana la visión de la fachada principal (1878-1880)⁵².
- Restauración de las yaserías y la techumbre del Salón y el Antesalón de Concilios, ejecutando también obras de consolidación y reforma de sus fachadas, tanto en la configuración de los paramentos exteriores como en la distribución de vanos (1878-1882).
- Restauración de la balaustrada, los peldaños, los relieves de los tres arcos de embocadura y algunos si-

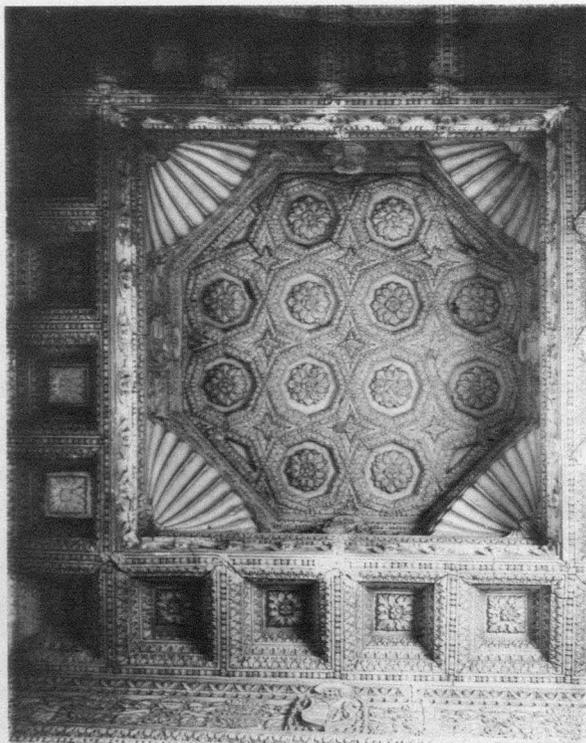


Fig. 9. Artesonado del hueco de la escalera del Patio del Columnas. Archivo Moreno, IPHE, Ministerio de Cultura.

llares de la escalera de honor de Fonseca, desgastados por el paso del tiempo y por la humedad (1879-1882)⁵³.

- Restauración, fundamentalmente pictórica, del artesonado, el arrocabe y los lucernarios del Salón de San Diego (1880)⁵⁴.
- Restauración de la techumbre y apertura de tres nuevas ventanas en el Salón de Isabel la Católica, anteponiendo una verja de estilo neogótico en la fachada que da a la plaza de las Bernardas (1881-1882)⁵⁵.

La diferencia más destacable de este período, con respecto a las anteriores etapas, fue una creciente dedicación a labores de restauración artística. Podemos pensar que una vez consolidada la fábrica del edificio y realizadas las obras arquitectónicas más necesarias, la Junta de Obras del Archivo pudo al fin plantearse este tipo de labores, quizás más secundarias desde el punto de vista de la rehabilitación funcional. Por otra parte, también se produjo un significativo cambio de mentalidad sobre los objetivos y la manera de entender la restauración monumental. En los años en que tuvieron lugar estas intervenciones, ya habían sido plenamente asumidos los criterios de recreación de la

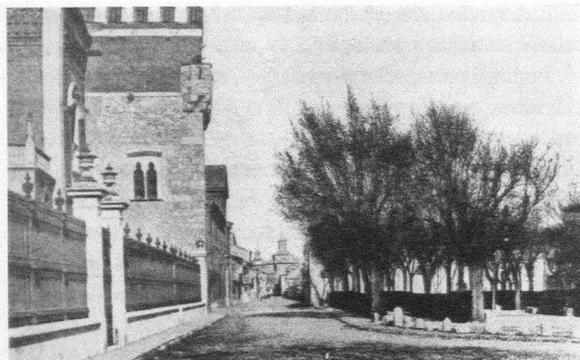


Fig. 10. La verja de hierro construida en 1880 para cerrar el Patio de Armas, en línea con la Plaza de Palacio. Colección particular, Alcalá de Henares.

unidad estilística del monumento, defendidos por Viollet-le-Duc. Por consiguiente, se añadió un nuevo objetivo a la restauración del alcázar complutense, que transgredió su simple rehabilitación funcional como Archivo, para tratar de recuperar su “forma prístina”. Amparados en este argumento, los profesionales que trabajaron en el edificio vieron necesario no sólo restituir la obra a su aspecto original, sino completarla “en estilo” cuando aquella estuviera tan alterada que no pudiera reconocerse dicho original.

Se trató, pues, de un cambio muy notable tanto a nivel teórico como metodológico. Independientemente de la valoración que podamos hacer de los resultados de este nuevo planteamiento, tenemos que admitir que por primera vez en el desarrollo de las obras del Palacio Arzobispal, se experimentó una evolución conceptual conducente a justificar de algún modo la restauración. Esto no se había visto con anterioridad, cuando las intervenciones habían obedecido a simples tanteos, a fines puramente utilitarios, o a operaciones urgentes de detenimiento de ruina. Un ejemplo ilustrativo de esto que decimos fue la diferencia de criterio empleada por la misma Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos a la hora de valorar hasta qué punto debían restituirse las dimensiones del Salón de Concilios. El proyecto de Andrés Hernández Callejo de 1876 propuso la prolongación de esta estancia hasta el torreón Tenorio, pero esta idea fue rechazada entonces porque se tenía que suprimir una escalera de servicio, que había incorporado allí el Cardenal Lorenzana a finales del siglo XVIII. La misma propuesta fue sin embargo aceptada en 1878 porque confería una mayor unidad espacial y realzaba la magnificencia artística, no sólo del Salón de Concilios sino también del de Isabel la Católica que se correspondía con el primero en la planta baja; de repente la escalera había dejado de ser necesaria.

Pero la revalorización de los aspectos artísticos de la restauración no menospreció en modo alguno la necesi-

dad de rehabilitar funcionalmente el edificio como Archivo, ya que éste seguía siendo el móvil más importante de los trabajos practicados en él. Los restauradores asumieron el concepto de utilidad como uno de los rasgos de belleza más significativos de la arquitectura, y al igual de Viollet-le-Duc entendieron que para que un edificio fuera útil también debía ser bello. Esto justificaba la restauración artística como algo necesario para que el monumento quedara en buen estado, pero también dejó la puerta abierta a un intervencionismo abusivo, puesto que el acabado de las superficies debía presentar un aspecto decoroso. En lugar de la consolidación y el respeto a la obra original, ésta se completó para hacerla utilizable, recreando las partes deterioradas en un estilo que imitaba los vestigios antiguos, con el fin de dejarlo todo “bien terminado”.

Esta forma de hacer las cosas es producto de un contexto cultural imbuido de una mentalidad romántica e historicista, que pretendía el renacimiento espiritual de la obra de arte tanto como su propia reconstrucción material. Así, el intervencionismo radical determinó el sentido último de la restauración del viejo alcázar complutense. El edificio era un dignísimo testigo del acontecer histórico más glorioso, tanto local como nacional, y su nueva dimensión como Archivo, Monumento y Museo, justificaba plenamente el deseo de revitalizar la ruina en que se encontraba, aunque fuera de manera exagerada. Es difícil encontrar un apelativo que determine con precisión la calidad y los resultados de unas obras desmesuradas por su cantidad y su demora en el tiempo, pero la etiqueta que más frecuentemente se les ha atribuido es la de abusivas, radicales, falsificadoras, irrespetuosas, excesivas, etc.⁵⁶.

Podemos citar algunos ejemplos de restauraciones artísticas realizadas “en estilo” durante esta época en el Palacio Arzobispal. Una de las más respetuosas fue la del Salón de San Diego, donde en junio de 1880, “a consecuencia de varios trabajos de investigación practicados ad hoc en el Salón de San Diego se han descubierto en su techo y friso varias pinturas y adornos antiguos de gran mérito artístico [...] dignos de ser restaurados a su primitivo estado”. Estas decoraciones murales se hallaban por encima de una bóveda moderna de yeso que ocultaba la techumbre original y parte del arrocabe. Por tanto, el objetivo de la restauración fue aquí más ornamental que arquitectónica, ya que lo que se pretendió fue rescatar dichos adornos. Comisionado para ello, el pintor Manuel José de Laredo procedió a una limpieza exhaustiva del artesonado y el arrocabe, que sacó a la luz unos escudos del Cardenal Cisneros, repasando a continuación la talla de madera, su estofado y policromado. Este artista también repintó “en estilo” la cara interior de los lucernarios, gracias a un presupuesto adicional de 2.652 pesetas presentado el 7 de septiembre de 1881, que se justificaba en la necesidad de completar la obra original. Para su decoración siguió modelos de los siglos XV y XVI tomados de uno

de los torreones del Ala Este, según explicaba la memoria descriptiva:

“Próximas a terminarse estas obras se ha notado que para completar debidamente el decorado y armonizar el conjunto es indispensable pintar las caras interiores de los dos lucernarios que alumbran dicho Salón y que de quedar blanqueados con yeso, contrastarían de una manera desagradable y antiartística con la brillante y lucida decoración general de la techumbre [...] por lo cual propone este Negociado a V.E. que se apruebe el presupuesto adicional presentado por la Junta de Obras para pintar el interior de los lucernarios con una decoración de la que se han hallado restos en un torreón del Ala E. del edificio y que es análoga a la empleada en el Salón”⁵⁷.

Estos trabajos en la techumbre y el friso del Salón de San Diego han sido valorados de forma desigual por los historiadores: Acosta de la Torre, movido quizás por su amistad personal con Manuel Laredo, opinaba que todo había sido “renovado según los restos que se descubrieron”; H. Castro y Reymundo Tornero quisieron ver una inspiración más que evidente entre la reconstrucción de Laredo y los artesonados del Paraninfo y la sacristía de la Capilla de San Ildefonso; pero Pavón Maldonado achaca esta opinión a un error de crítica, advirtiendo que “no fue este techo un invento del arquitecto Urquijo o el artista Laredo [...] fue respetado en su totalidad”. Isabel Ordieres y yo mismo nos hemos pronunciado sobre el particular, acusando a Laredo de un intervencionismo abusivo, no sólo aquí en el Salón de San Diego, sino también en las demás restauraciones que efectuó en el Palacio Arzobispal. Admitiendo la idea de Pavón, de que en esencia el artesonado debió sobrevivir con un aspecto muy próximo al original, creo que la pintura dada por Laredo hubo de aparecer excesivamente realzada, lo cual entroncaría con el espíritu que preside la documentación citada, y con el concepto restaurador que propugnaba este artista decimonónico. El estudio de una fotografía de 1926, aparecida en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (fig. 11), junto con unos dibujos del arquitecto Juan José Urquijo, de 1880, pueden servir para hacernos una idea más objetiva de la realidad⁵⁸.

Un caso de intervencionismo más flagrante fue el protagonizado por el mismo Manuel Laredo en el Salón de Isabel la Católica, en 1881. En esta ocasión se devolvieron a la estancia sus dimensiones primitivas, acortadas por la escalera de servicio que mandó construir el Cardenal Lorenzana. Para ello se retrasó el muro de cerramiento más al Sur, conformando las medidas finales del salón en 30 m. de largo por 8 m. de ancho y más de 6 en altura. A parte de las labores de limpieza y redecoración de la parte más antigua, se abrieron nuevas ventanas en la fachada que daba a la plaza de las Bernardas, cerrándolas en 1882 con unas verjas de estilo neogótico, que protegieron la escultura y la cristalería⁵⁹.

En la reconstrucción de la techumbre fue necesaria la reposición de tres de los antiguos tirantes, que se hallaban medio derruidos, pero además se rehicieron nuevos los casetones y la decoración pictórica de la zona ganada a la escalera, copiándola de la parte original contigua haciendo “una mera aunque exacta imitación y reproducción de los ornamentos pictóricos que al lado presenta el techo del salón”. La Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos aprobó el 23 de junio de 1881 un presupuesto adicional de casi 7.000 pesetas, “para el pintado de la parte nueva del Salón de Isabel la Católica”, que fue añadido a los gastos de la restauración del Salón de Concilios, siguiendo el criterio de completar el monumento de acuerdo a la unidad de estilo.

Aunque el proyecto en cuestión lo firmó Juan José de Urquijo, en la portada aparecía consignada la referencia “Arquitecto: Don Manuel J. Laredo”, siendo este artista quien redactó el presupuesto definitivo y la relación de materiales. Al margen del convencimiento y estimación, por parte de Laredo, de sus propias capacidades, que le llevaron a atribuirse este tipo de competencias en un documento oficial, no sería de extrañar que este hombre terminara erigiéndose en el máximo responsable de todos los trabajos de restauración artística, ejecutados en el palacio por aquellas fechas⁶⁰. Éste es un detalle muy significativo de las obras del alcázar prelaticio, el exceso de confianza que fue depositada en cada uno de los profesionales que intervinieron en ellas. Lo más sorprendente del caso es el escaso nivel de formación teórica que se les exigió en muchas ocasiones. En la rehabilitación del alcázar complutense, al igual que en otros grandes monumentos españoles, nos encontramos trabajando durante el siglo XIX a artesanos muy competentes, excelentes imitadores de los elementos característicos de los estilos históricos, aunque enormemente individualistas en su labor, como fue el caso de Manuel Laredo. Este tipo de artesanos disfrutaron de una libertad de acción y de un grado de responsabilidad excesivos, desempeñando funciones que no les incumbían. Y ello a pesar de que sus conocimientos fueran estrictamente mecánicos, y de que apenas fundamentaran teóricamente sus actuaciones.

Pero no fue únicamente Manuel Laredo, sino la práctica totalidad de los artesanos, artistas y arquitectos que trabajaron en el Palacio Arzobispal, quienes asumieron de pleno los criterios intervencionistas de la “unidad de estilo” propugnada por Viollet-le-Duc, y por ende, una dosis de inventiva mucho mayor de la tolerable. Por ejemplo, en 1882 se pensaron hacer algunas reformas en la fachada principal, concretamente en el hueco central, con la intención de reemplazar el escudo del Cardenal Infante Luis Antonio de Borbón por una ventana neorrenacentista, hecho que finalmente no tuvo lugar a pesar del aplauso que recibió por parte de algunos críticos como Acosta de la Torre.

En las obras del Palacio Arzobispal de Alcalá faltaron las suficientes discusiones teóricas que habrían fundamentado más científicamente el proceso, los criterios y el sentido último de su rehabilitación. En lugar de ello se buscó la reconstrucción radical del edificio, con la intención de convertirlo en un espacio adecuado en el que instalar el Archivo General Central, así como revitalizar sus ruinas como un monumento insigne. En cierto modo se produjo la actualización al momento presente de una antigüedad que representaba lo mejor del patrimonio histórico complutense. Ése fue precisamente la intención del director del Archivo, José María Escudero de la Peña, al organizar a finales del ochocientos un pequeño museo de objetos arqueológicos en algunas salas de la planta baja del palacio, como complemento perfecto a la restauración del mismo. El edificio quedó así convertido en un símbolo viviente al que se le había dado una imagen renovada desde todos los puntos de vista, y este concepto sutil se convirtió a la larga en una responsabilidad que todos los protagonistas de la restauración asumieron conscientemente.

2.5. INTERVENCIONES FINALES (1884-1894)

A la muerte de Juan José Urquijo, el 30 de noviembre de 1884, se cerró en lo esencial el proceso restaurador del Palacio Arzobispal de Alcalá. Después de este arquitecto asumieron sucesivamente la dirección de las obras Carlos Velasco (1884-1888), Antonio Ruiz de Salces (1889-1890), Arturo Mérida y Alinari (1890-1891), y Arturo Calvo (1892-1894), aunque no tanto en funciones de conservadores del monumento, sino como responsables de algunas intervenciones puntuales. Entre estas últimas debemos anotar las siguientes⁶¹:

- Reparación general de las cubiertas de todo el edificio e instalación de pararrayos (1885-1892).
- Restauración de la fachada principal (1885-1890)⁶².
- Restauración de casetones y florones en los artesonados de varias salas situadas alrededor de los patios de Fonseca y de la Fuente (1885)⁶³.
- Arreglo de la canalización de aguas desde el Paseo del Chorrillo hasta la fuente del palacio (1891).
- Reforma del torreón de Tenorio, que incluyó la supresión del chapitel de pizarra añadido en el siglo XVI, la reintegración del balcón en voladizo, y la restauración de sus ventanas añadiendo ajimeces góticos provenientes del castillo de Santorcaz (1892)⁶⁴.
- Restauración de la fachada y del torreón que cerraba por la izquierda el Patio de Armas (1892)⁶⁵.
- Reconstrucción de las murallas y torreones que circundan la huerta arzobispal, añadiendo contrafuertes

tes en algunos puntos, y reedificando de nuevas varios lienzos entre la Puerta de Madrid y la de Burgos alineando su perfil con la ronda de la ciudad (1892-1894)⁶⁶.

Con ello se dieron por terminadas las faraónicas obras de restauración del Palacio Arzobispal. Sin embargo, tan considerable esfuerzo sólo es valorable hoy a partir de fotografías antiguas y el análisis de la documentación histórica que hemos tratado de exponer aquí, porque el alcázar sería completamente arrasado poco tiempo después, en el incendio que provocaron unos niños el 11 de agosto de 1939. Reducido a un desmembrado amasijo de escombros (fig. 12), sólo quedó en pie la fachada principal, los muros exteriores del Ala Este, el torreón Tenorio y parte de la galería del Jardín del Vicario. Estas ruinas fueron restituidas al Arzobispado de Madrid-Alcalá, que en 1944 emprendió una precipitada reconstrucción demoliendo partes del edificio que, a pesar de hallarse afectadas por el incendio, podrían haberse consolidado para asegurar su conservación y ulterior restauración. Como curiosidad, en esta reconstrucción se reutilizó un buen número de sillares de los muros de la iglesia de Santa María. Tras varios usos eventuales, el palacio funcionó como colegio durante un tiempo, y actualmente es sede del Obispado de Alcalá de Henares.

3. LA RECREACIÓN “EN ESTILO” DEL SALÓN DE CONCILIOS

El Salón de Concilios tuvo siempre un protagonismo muy señalado dentro del plan de rehabilitación del Palacio Arzobispal. Además de por su extraordinario valor artístico, su restauración estuvo motivada por tres grandes factores: primero la propia vetustez y el precario estado de conservación del salón; segundo la mala calidad de la fábrica de todo el Ala Este, puesto que los muros eran de tapial; y tercero el agravante ocasionado por una serie de erróneas modificaciones efectuadas por el Cardenal Lorenzana a fines del siglo XVIII. Estas modificaciones consistieron básicamente en un acortamiento de las dimensiones originales del salón. En longitud se recortaron varios metros por la parte que linda con el torreón Tenorio, para introducir en ellos el vaciado de una escalera privada, y en altura se empequeñeció el espacio mediante la inclusión de un sobretecho que ocultó por completo la armadura mudéjar, con el fin de alojar a un buen número de sacerdotes franceses huidos de la Revolución, según prescribía una Real Orden de 1792⁶⁷.

En el primer diagnóstico del arquitecto Urquijo, elaborado en septiembre de 1858, ya se ponderaba la necesidad de restaurar la techumbre mudéjar, derribando el entripado de yeso introducido por Lorenzana “a fin de que

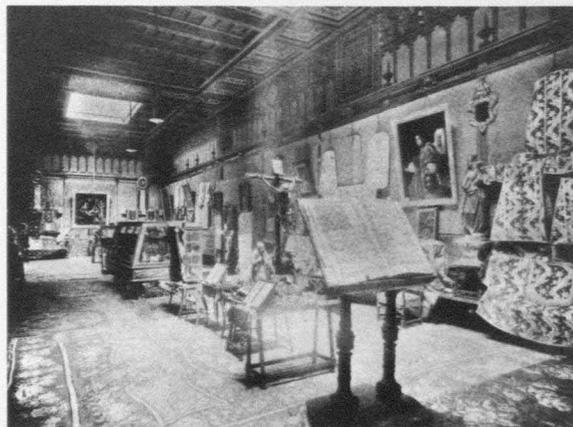


Fig. 11. El Salón de San Diego después de su restauración. Fotografía tomada en mayo de 1926. Colección José Félix Huerta, Alcalá de Henares.

quede diáfano hasta los límites de la armadura”; en los años sucesivos, en los que avanzó la ruina de todo el edificio a pasos agigantados, la Junta de Obras del Archivo se pronunció repetidamente sobre el mismo parecer⁶⁸. Sin embargo, la urgencia que requerían otras labores de consolidación y reconstrucción, así como las dificultades económicas y la inestabilidad política de la época, fueron posponiendo cualquier iniciativa al respecto.

La primera referencia documental que detalla el estado de conservación en que se encontraba el Salón de Concilios es del 20 de noviembre de 1869. En esa fecha el director del Archivo puso en conocimiento de la Administración Central el alarmante estado de ruina de una gran parte del palacio, en la cual se incluía la tarbea, e informó del “movimiento hecho por algunos largueros o vigas de las que forman la techumbre del antiguo y celebrado salón titulado de Concilios, que es la parte mas antigua del edificio y un monumento histórico inapreciable”. El movimiento de estas vigas, que se habían desviado de la perpendicular de la pared, se agravaba por el vencimiento de otros largueros, próximos a desprenderse, por la acción de las lluvias y por efecto del mal estado de los estribos y pares. Todo ello había provocado que la armadura se recostara sobre el muro de la torre del Ocho, “agrietándole con su empuje, transmitiéndole a la fachada de Sn. Bernardo en una extensión de 19,00 metros por 12,00 de altura a partir de la cornisa de coronación, tronzando los tirantes que la sujetaban”⁶⁹.

A pesar de la gravedad de la situación, y de los sucesivos informes de la Junta de Obras del Archivo, que advertían del aumento del deterioro, no se hizo nada de nada. Recuérdese que en estos años se estaban acometiendo otras obras de carácter más arquitectónico, y además se produjeron constantes interrupciones en el proceso res-

taurador, hasta el punto de no registrarse casi ninguna actividad durante toda la época republicana. Por eso no es de extrañar que el 14 de agosto de 1871 Juan José Urquijo emitiese un nuevo informe advirtiendo del estado de ruina en que se encontraba un trozo de cinco metros de la cubierta del Salón de Concilios, junto a la torre del Ochoavo, “habiéndose partido por la mitad dos tirantes de la parhilara que cubre la contra-armadura de este gran salón y varios pares de esta, siendo la causa por lo que aparece y se observa, la falta de marco de las maderas empleadas para la realización de las obras ejecutadas a fines del siglo pasado, para acomodar el local a los usos a que estuvo destinado”. La advertencia de un inminente derrumbamiento se extendía no sólo al entresijo colocado en el XVIII, sino también a la armadura mudéjar que estaba por encima, y al tejado de la galería contigua al Salón⁷⁰.

Este tipo de diagnósticos cumplieron una importante función de sensibilización acerca de la penosa situación en que se encontraba el monumento, pero adolecieron, al igual que el resto de prospecciones realizadas en el Palacio Arzobispal, de una importante falta de rigor metodológico. De nuevo faltaron las investigaciones históricas, un mínimo esfuerzo de catalogación artística y una propuesta sistematizada de intervención. Estaba claro que había que detener la ruina mediante el apeo de la parte deteriorada de la techumbre y la colocación de nuevos soportes, pero lo que no estaba tan claro era cómo proceder al reensamblaje de los pares y tirantes, ya que había un profundo desconocimiento acerca de las técnicas ebanistas medievales. En definitiva, que no se sabía dar solución al problema; para Urquijo era esencial la eliminación del falso techo de Lorenzana y la consolidación del conjunto, y aunque también había sugerido la posibilidad de volver a ensamblar la armadura mudéjar, lo cierto es que no contaba con profesionales especializados para realizarlo. Por eso no existía un proyecto específico para el Salón de Concilios, y las posibles intervenciones que se planteaban hacer en el mismo aparecían diluidas en los planes generales de restauración de todo el alcázar prelaticio.

En noviembre de 1872 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando realizó una visita de inspección a las obras del Palacio Arzobispal. Una comisión del citado organismo, ejerciendo funciones de la Comisión Central de Monumentos, se personó allí para valorar el alcance del menoscabo sufrido por el insigne edificio, persiguiendo como último objetivo agilizar ante el gobierno de la Primera República los trámites necesarios para dar continuidad a la restauración. El informe hacía notar desperfectos de cierta consideración en el Salón de Concilios, como el citado movimiento de una parte de la armadura sobre el muro de la torre del Ochoavo y la fachada que da a la plaza de las Bernardas, debido al mal estado de pares y estribos. También se avisaba del peligroso estado de podredumbre en que se hallaban las cabezas de los tirantes a

causa de las innumerables goteras, por no hablar de la necesidad de una recomposición general del tejado al exterior. La comisión recordaba de la estancia su nombre ilustre y la reseña histórica que antaño poseyó, por lo cual se hacía muy razonable “acudir a la conservación de tan importante monumento”. Pero su análisis iba mucho más allá cuando prevenía que uno de los tirantes estaba próximo a su desprendimiento, “siendo muy de temer que su caída inicie un movimiento en los demás, y en la fachada misma, cuya ruina llevaría consigo la del precioso artesonado a dos vertientes que existe sobre el techo y oculto detrás de él”⁷¹.

A pesar de esta advertencia, las dificultades económicas de la Hacienda pública y el inmovilismo del burocratizado Ministerio de Fomento, impidieron la puesta en marcha de cualquier actuación. Ello desembocó en el inevitable hundimiento de una gran parte del falso techo de yeso, de la época de Lorenzana, y de dos tirantes de la armadura mudéjar, el 7 de marzo de 1873, sin que nada se hubiera hecho por evitarlo⁷²:

“En este estado, la Dirección gral. de Instrucción pública remite una comunicación del Director del citado Archivo en que refiriéndose a sus anteriores comunicaciones haciendo presente el estado ruinoso en que se hallaba parte de aquel edificio y la imprescindible y urgente necesidad de hacer las obras más indispensables si se había de evitar un hundimiento, en especial de parte del techo del salón titulado de concilios, hace presente que sus temores desgraciadamente se han realizado hundiéndose el 7 del actual parte del referido techo con el mayor estrépito, dejando al descubierto parte de la techumbre verdadera y antigua del salón y colgando y próximos a desprenderse los trozos laterales y viga unida a la parte desplomada, pudiendo acaso resentirse, al continuar el hundimiento por la parte o salas contiguas, encareciendo la necesidad de que con la mayor urgencia se adopten las medidas que se juzguen necesarias”.

Entre 1875 y 1877 se produjo el relevo de Urquijo por Manuel Heredia Tejada y Andrés Hernández Callejo en la dirección de las obras, relevo que resultó infructuoso ante la exasperante falta de entendimiento habida entre los dos profesionales y el Ministerio de Fomento, que no supo apadrinar con medios económicos efectivos los ambiciosos proyectos de ambos. Los dos incluyeron entre las obras más urgentes y necesarias la restauración del Salón de Concilios, proponiendo consolidar los muros de fachada y el tabique medianero con el Antesalón, así como suprimir el sobretecho de Lorenzana y reafirmar la armadura mudéjar. Callejo, además, fue el primero en sugerir la desaparición de la escalera que cercenaba la longitud de la sala, aunque la idea no gustó en absoluto a la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos. Su proyecto también mostraba un notable interés artístico, sugiriendo la contratación de un escultor o tallista, al que pudieran

encargársele las labores de índole decorativa⁷³.

Tomando como base el defenestrado plan de este arquitecto, podemos hacer un diagnóstico bastante minucioso del estado de conservación del Salón de Concilios en 1876, y de las restauraciones que dicho arquitecto pensaba realizar:

El muro que dividía el Salón de Concilios del torreón del Ochoavo tenía hendiduras, que empezaban desde la mitad de la planta baja y se extendían por toda su altura, las cuales había que tapar reforzando el espesor de los muros con machos de ladrillo.

Las ventanas que daban a la plaza de las Bernardas no estaban regularizadas, por lo que se proponía su cerramiento y sustitución.

Debía eliminarse lo que quedaba del falso techo de yeso, “demoliendo el atirantado y cielo raso que sobre los tirantes cubre el artesonado”; además se pretendían restablecer las piñas doradas y la policromía mudéjar que se habían desprendido de la armadura medieval.

Era necesaria la consolidación del piso, que se hallaba algo separado del muro de fachada, y unirlo con los paramentos; una vez hecho esto, “para los pavimentos se harán dibujos que en todo lo posible representen el del artesonado”.

Era conveniente prolongar el salón hasta el extremo del torreón Tenorio, eliminando la escalera de servicio introducida por el Cardenal Lorenzana, porque se pensaba equivocadamente que así se devolvían a la estancia sus dimensiones primitivas.

Se proponía también la demolición del chapitel que remataba el torreón Tenorio, restaurando el cubo “de una manera característica al resto del edificio”.

Es interesante vislumbrar los distintos criterios manejados entonces en la restauración monumental. Hernández Callejo se escudaba en un argumento historicista bastante simple para justificar algunas intervenciones poco respetuosas con el original, como la ampliación de las dimensiones del salón, la sustitución de las ventanas, el repinte de la techumbre al estilo mudéjar eliminando los adornos góticos, y la invención de una decoración “en estilo” para el pavimento. Por su parte, la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos no estaba dispuesta a tolerar ese tipo de recreaciones, costosas e innecesarias, defendiendo la utilidad de la rehabilitación y “considerando como secundario y de complemento todo lo relativo a belleza y adorno”. Estas diferencias fueron las que motivaron el despido de Callejo y el regreso de Urquijo al frente de las obras del Palacio Arzobispal.

Fue Urquijo, por tanto, quien dirigió finalmente la restauración del Salón de Concilios, entre 1878 y 1882. Los trabajos dieron comienzo en septiembre de 1878, mediante el sistema de administración, centrándose primeramente en cuestiones de índole estructural: consolidación del tejado, reconstrucción de ladrillo de los tapiales de tierra



Fig. 12. Ruinas del Patio de Columnas y de la escalera de honor del Palacio Arzobispal, tal como quedaron después del incendio del 11 de agosto de 1939. A.G.A., Fondo de Regiones Devastadas.

que formaban los muros del salón, eliminación de la escalera y el entresuelo del siglo XVIII, y prolongación del largo de la estancia hasta el torreón Tenorio, así como la apertura de nuevos ventanales en ambas fachadas del Ala Este⁷⁴.

Sorprende la actitud de la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, sobre el particular, puesto que lo que antes había criticado, ahora aceptaba añadiendo simples matizaciones, bien por un exceso de confianza en la competencia de Urquijo, bien por la definitiva aceptación de los criterios restauradores basados en la “unidad de estilo”. Por ejemplo en esta ocasión se admitió la supresión de la polémica escalera de Lorenzana, suponiendo que así se restituirían las dimensiones originales del Salón, cuando en realidad se estaban ampliando. Al exterior también fue prolongado el tejado del salón hacia el Sur, construyéndolo de nueva fábrica hasta empalmarlo con el torreón Tenorio. En planos y alzados levantados antes de la reforma, se ve claramente cómo el tejado del salón estaba cortado y no llegaba hasta el torreón; todo este espacio fue añadido al interior y tuvo que abrirse una nueva ventana

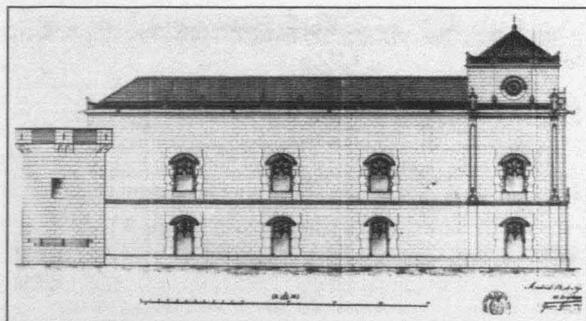


Fig. 13. Alzado de la fachada del Ala Este que da a la plaza de las Bernardas, según el proyecto de restauración de J. J. Urquijo. A.G.A., Sección de Educación y Ciencia.

en el extremo sur, para optimizar la iluminación de la tarbea desde los pies.

La Junta Consultiva aceptó igualmente la apertura de nuevos huecos en los muros, pidiendo que “se reemplacen las ventanas decoradas de la planta baja de la fachada a la plaza de San Bernardo, y lo mismo la correspondiente a la fachada de Palacio, por unas rejas del estilo gótico”, lo que permitió transformar el lienzo amurallado medieval del lado de las Bernardas. El resultado de esta actuación acabó siendo bastante discreto, si tenemos en cuenta que Urquijo proyectó revestir dicho lienzo con un paramento isódomo de sillería, almohadillado en la zona de las ventanas (fig. 13), que finalmente fue desestimado, haciéndose en ladrillo. En el mes de diciembre de 1881, el Jefe del Archivo pidió al Ayuntamiento que “desaparezca la hilera de árboles que existe en la plaza de San Bernardo”, para facilitar la contemplación de esa fachada, una vez que se terminara de restaurar⁷⁵. En la fachada que mira al Patio de Armas, la falta de unidad arquitectónica también fue disimulada por un revestimiento característico de la arquitectura de ladrillos del siglo XIX al que se le añadieron algunos detalles historicistas, de inspiración gótico-mudéjar: arcos conopiales de inspiración goticista, alfiles, recuadros con rombos, arquillos ciegos entrecruzados, escudos del Cardenal Contreras, figuras animales aladas en el remate, etc.

Después de la parte arquitectónica se iniciaron las obras de carpintería de taller destinadas a la armadura de la cubierta, colocando de nuevo los pares y tirantes desprendidos, y rehaciendo de nuevas la parte que había sido recuperada al hueco de la escalera. Es entonces cuando Manuel Laredo y Pedro Nicoli pudieron acometer la redecoración de la techumbre y de las yeserías mudéjares. La Junta de Obras del Archivo contrató a los dos artistas por administración, prefiriéndolos a ellos antes que a Francisco Contreras y Muñoz, restaurador del Museo

Arqueológico Nacional y descendiente del famoso Rafael Contreras, que presentó instancia el 30 de octubre de 1878, solicitando “que se le encargue por la cantidad presupuestada la restauración del magnífico friso árabe mudéjar ogival que corona los muros del Salón de Concilios”. La respuesta de la Junta negó la posibilidad de contratar al solicitante, porque la obra del salón “se está ejecutando por administración con gran acierto y el Sr. Contreras no ofrece garantías de hacerlo mejor”⁷⁶.

La criticada intervención de Laredo y Nicoli fue la primera que estos dos artistas ejecutaron en el Palacio Arzobispal, pero no la última⁷⁷. Su carisma y laboriosidad les facilitaron durante los años sucesivos nuevos encargos de índole ornamental o, como se recoge en la documentación histórica, de “pintura artística”. Esta denominación aludía a la técnica decorativa aplicada con el mismo criterio para la restitución de los dibujos y tintes deteriorados de las yeserías y de los artesonados. El procedimiento incluía la limpieza de superficies, reconstrucción de la talla y modelado, enyesado, estofado y reintegración de la pintura al temple. Nicoli era el responsable de rehacer los maltrechos moldes de talla en madera o escayola, mientras que Laredo fue el “pintor adornista” encargado del dorado y policromado de la techumbre, del friso y de las yeserías⁷⁸. Juntos trabajaron al mando de un equipo que incluía varios oficiales, ayudantes y aprendices, con una extraordinaria esplendidez en los presupuestos y en la calidad de los materiales. Así fueron completando los fragmentos de yeserías deterioradas, además de reparar, limar, afilar las aristas y repintar en ostentosa policromía las que subsistían en los muros, siguiendo un criterio superintervencionista similar al practicado por Rafael Contreras en la Alhambra, o por Domingo Bécquer en el Alcázar de Sevilla. Resulta curiosa la coincidencia de que, al igual que Laredo o Nicoli, Rafael Contreras tampoco ejerciera como arquitecto en la alcazaba nazarí, sino como restaurador-adornista nombrado por la reina Isabel II, mientras que Domingo Bécquer fuera sólo pintor, y a pesar de eso, ambos actuasen con total libertad para inventar artesonados, yeserías, cenefas y motivos decorativos o heráldicos que nada tenían que ver con la realidad original de los citados monumentos.

Ello nos habla del nivel de formación teórica que tenían estos artesanos en el Palacio Arzobispal de Alcalá, que parecían moverse aún dentro de los criterios experimentales de la restauración monumental de la primera mitad del siglo XIX. Pero además nos acerca al resultado final de unas labores que terminaron por alterar de manera estridente el aspecto y coloración de las yeserías de la tarbea complutense, llegando incluso a colocarse verdaderos facsímiles de escayola sobre las partes deterioradas. Con el paso del tiempo y un acercamiento más científico a la obra, el teórico de la arquitectura Luis Cabello y Lapedra valoró con “mejor intención que laudable resulta-

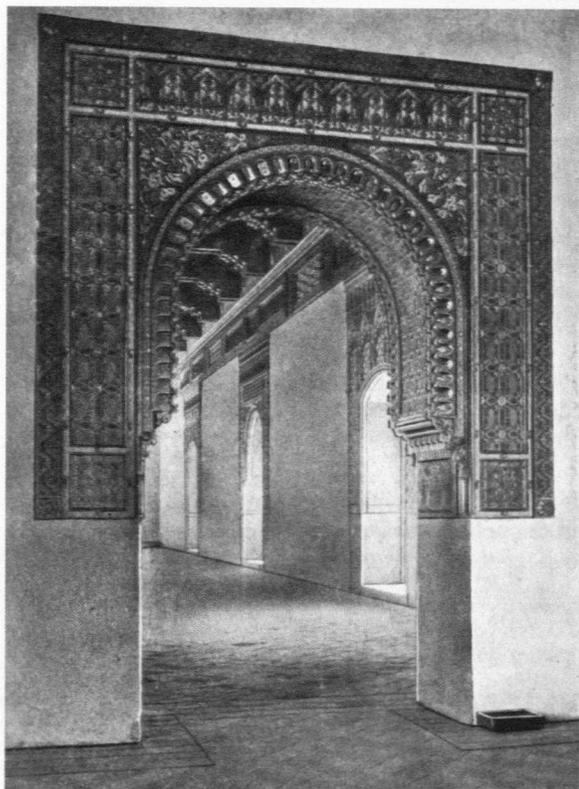


Fig. 14. Portada de acceso al Salón de Concilios después de su restauración. Fotografía publicada por R. Aguilar y Cuadrado, *El Arte en España: Guadalajara, Alcalá*. Barcelona, 1913.

do la restauración interior del salón de Concilios”, mientras que el profesor Elías Tormo catalogó las yeserías “de dudosa autenticidad en los frisos, puertas y ventanas”, advirtiéndole que “el antesalón y el salón de Concilios ostentan en chillona policromía las archiexcesivas restauraciones de Manuel Laredo”⁷⁹.

Lo más llamativo del caso es que la Comisión Central de Monumentos, promovida desde la Academia de Bellas Artes San Fernando, aprobó sin reservas los trabajos desarrollados por Manuel Laredo, dándole su consentimiento explícito para que pudiera reinventar aquellas partes deterioradas o incompletas de acuerdo con un criterio plenamente intervencionista, muy en la línea de Viollet-Duc. Esta libertad de acción sobre la techumbre y las yeserías fue asumida desde las páginas introductorias de los proyectos de 1878-1879, en los que se consignaba textualmente lo siguiente:

“Se procederá a la colocación de pares de la armadura de decoración, construcción de lacería del forrado de los mismos y de toda la parte antigua destruida por el tiempo y estado de abandono en que por mucho tiempo estuvo la

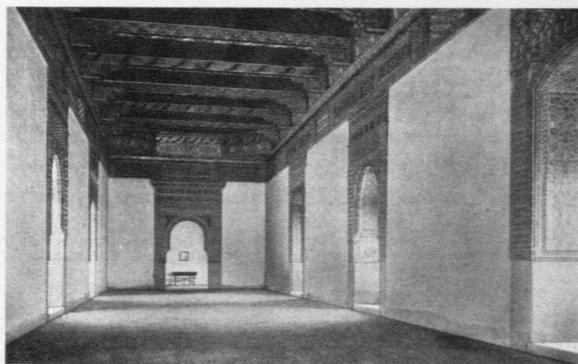


Fig. 15. Un aspecto del Salón de Concilios después de su restauración. Fotografía publicada por R. Aguilar y Cuadrado, *El Arte en España: Guadalajara, Alcalá*. Barcelona, 1913.

cubierta de armadura; siguiendo con los de tabletas, rosetones, estrellas y demás hasta que quede según se encontraba primitivamente toda la parte de carpintería. Se construirán los frisos de escultura de yeso escayola, y las de pintado, dorado, construcción de pavimentos y demás que faltase para la conclusión definitiva de la obra que nos ocupa [...] Además de las obras de pintado y dorado del friso del Salón, que se ejecuten también las del decorado de los huecos de puertas y ventanas con el fin de completar la restauración del monumental aposento, que conserva reunidos tan bellos ejemplos del arte español en los siglos catorce, quince y diez y seis”⁸⁰.

En todo caso, conviene puntualizar el grado de intervencionismo alcanzado en estos trabajos. De acuerdo con un informe emitido por la Comisión Central de Monumentos en noviembre de 1878, la policromía de la techumbre fue realizada en exceso, a veces equivocando pigmentos respecto del original, aunque el dibujo fuera básicamente respetado. Fuera de esta apreciación queda la parte de la armadura añadida a los pies del Salón, sobre el hueco de la escalera del Cardenal Lorenzana, que fue ejecutada de nuevas hacia 1887 siguiendo un proyecto del arquitecto Carlos Velasco. En cuanto a las yeserías, se reformaron las de los ventanales que dan al patio principal y la de la portada que comunicaba con el Ochoavo, dentro de un estilo más nazarita que el del resto de la sala (fig. 14). Habrá que atribuir las a Laredo, lo mismo que varios paneles del friso, y la nueva ventana de los pies, decorada con un alfiz de yesería que enmarcaba la tracería gótica del vano, todo inventado. La inclusión en las nuevas yeserías de hojas, palmetas, mocárabes y eulogias demuestra que son añadidos historicistas del XIX. Sí fueron respetados, en cambio, los tres ventanales que daban a la plaza de las Bernardas, en los que no se aprecian reformas drásticas de parte de Laredo u otros restauradores, tan sólo ciertos repintes⁸¹.

En septiembre de 1879 la Junta de Obras del Archivo aprobó por administración un presupuesto adicional para la restauración del interior de la torre del Ochavo, en el que se proponía la redecoración del “friso y techo del antesalón”. Según las noticias proporcionadas por el P. Acosta, el artesonado original de esta saleta fue sustituido, y se abrieron en lo alto grandes tragaluces con forma de óculos, para aumentar la iluminación. En el nuevo artesonado figuraban lacerías, piñas doradas, florones bruñidos y estrellas plateadas sobre fondo azul, entre las que Laredo incluyó de su propia cosecha “doce escudos del Cardenal Luna”, que no tenían nada que ver con la primitiva heráldica de esta sala, perteneciente al arzobispo Juan de Cerezuela. La memoria descriptiva del mencionado presupuesto notificaba que esta saleta “conserva suntuosos restos, hoy cuidadosamente restaurados de su antigua ornamentación, en el techo colorido de oro y azul y en el escayolado friso que le coronan”, pero en cambio la ventana que daba a la fachada de las Bernardas y la puerta que comunicaba con el Salón de Concilios “se hallan desnudas de todo adorno, contrastando así desagradable y antiartísticamente con el brillante decorado a que una y otra sirven de complemento”⁸².

Por consiguiente, se consideró conveniente extender la decoración de yeserías pintadas a las mencionadas puerta y ventana, y a otra portadita consignada en el proyecto, y que conocemos por una fotografía del Archivo Moreno. En todas ellas dio Laredo rienda suelta a sus delirios alhambristas, añadiendo un friso de mocárabes a la portada de acceso al Salón e inventando la otra portadita, un pastiche de inspiración granadina con rosetas, mocárabes y escudetes de la banda de Muhammad V. También consta en la documentación un dibujo de portada titulado “Arrabá para la puerta de entrada del Ante-salón de Concilios”, que posiblemente se trate de un boceto preliminar del propio Laredo.

Por si todo esto fuera poco, en marzo de 1887 Carlos Velasco presentó a la aprobación de la Academia de San Fernando un proyecto adicional para el solado y el zócalo del Salón de Concilios, que planteaba un controvertido revestimiento de azulejos por todo el perímetro de la tarbea, además de una “colocación de lienzos pintados, imitando tapices estilo Renacimiento” en los muros del

Antesalón⁸³. Sorprende que el dictamen de la Academia fuera otra vez favorable a la invención de los restauradores, aunque por fortuna el zócalo del Salón continuó desnudo, y el solado no se llegó a reformar.

Concluida ya su restauración, el Salón de Concilios fue objeto de una viva dialéctica historiográfica, centrada en la evaluación de los trabajos realizados. La diferente valoración crítica que se ha venido otorgando a estas obras, ha contribuido a polemizar sobre la autenticidad histórico artística del monumento hasta fechas bien recientes. Por otra parte, la incoherencia de algunos críticos decimonónicos ha sembrado de dudas tanto los argumentos empleados para emitir sus juicios de valor, como la idoneidad metodológica de la propia restauración y los fines que debía perseguir la misma⁸⁴. Pocos años después se criticaba desde la Junta de Obras del Archivo que “habiéndose hecho la restauración del Salón de Concilios se malograrán el trabajo y la suma invertida, si no se reanudan las obras interrumpidas hace ahora 16 años colocando pavimento adecuado en dicha sala a fin de que el polvo del suelo no destruya la fina y lujosa ornamentación del techo y de los muros”, lo que refrenda una vez más el caos organizativo que presidió la restauración no sólo de la tarbea mudéjar, sino de todo el conjunto arzobispal.

Aparte de antiguas fotografías en blanco y negro (fig. 15), y las referencias documentales que hemos ido extrayendo en estas páginas, quizás la mejor aproximación que podamos hacer al resultado de los trabajos realizados en la tarbea prelatia, sea a través de las yeserías de la Sala Árabe del Palacete Laredo, en el Paseo de la Estación de Alcalá de Henares. No sería de extrañar que al igual que hizo Rafael Contreras en la Alhambra, Laredo extrajese moldes de las yeserías originales del Palacio Arzobispal, para luego aplicarlos en una de las estancias más caprichosamente alhambristas de su casa. De hecho los motivos geométricos, de rosas, círculos secantes y arquillos ciegos, entre otros, son réplicas exactas de los existentes en las portadas y en las ventanas del Salón de Concilios. Finalmente, el aspecto chillón y ostentoso de su policromía resulta bastante histriónico pero, aunque no nos guste admitirlo, debe parecerse mucho a lo que debieron ser los resultados de la intervención del artista alavés en la fastuosa tarbea prelatia.

NOTAS

¹ Sobre el Palacio Arzobispal de Alcalá siguen siendo las fuentes gráficas y documentales más importantes las referencias de José María ESCUDERO DE LA PEÑA, “Claustros, escalera y artesonados del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares”, *Museo Español de Antigüedades*, vol. VIII. Madrid, 1877, p. 349-394; Francisco M.^o TUBINO, “Palacio Arzobispal de Alcalá”, *Monumentos Arquitectónicos de España*. Madrid, 1880; Manuel VEGA Y MARCH, “Archivo de Alcalá de Henares”, *Biblioteca Selecta de Arte Español*, vol. V. Barcelona, 1924. Más recientemente, puede valer la crónica de Anselmo REYMUNDO TORNERO, *Datos históricos de la ciudad de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1950, p. 907-953; y el estudio de M.^o José ARNÁIZ GORROÑO - Basilio PAVÓN MALDONADO y OTROS: *Libro-guía del visitante del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares. Crónica de su última restauración*, vol. II. Obispado de Alcalá de Henares, 1996.

- ² *Annales Complutenses. Sucesión de tiempos desde los primeros fundadores griegos hasta estos nuestros que corren*. Madrid, 1652 (edición de Carlos SÁEZ, Institución de Estudios Complutenses, 1990), p. 231.
- ³ ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 351.
- ⁴ Leopoldo TORRES BALBÁS, "Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar", *Ars Hispaniae*, vol. IV. Madrid, Plus Ultra, 1949, p. 323-324, fue el primero que atribuyó a Ximénez de Rada la fundación del palacio. El documento municipal de 1322 fue publicado por Carlos SÁEZ, *Los pergaminos del Archivo Municipal de Alcalá de Henares*. Universidad de Alcalá de Henares, 1990, p. 47; siendo identificadas aquellas casas como las del nuevo castillo arzobispal por Antonio CASTILLO GÓMEZ, *Alcalá de Henares en la Edad Media. Territorio, sociedad y administración (1118-1515)*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1990.
- ⁵ Véase ARNÁIZ GORROÑO - PAVÓN MALDONADO, *ob. cit.*, 1996.
- ⁶ Véase Basilio PAVÓN MALDONADO, *El Salón de Concilios del Palacio Arzobispal. Alcalá de Henares medieval y su recinto amurallado, siglos XIV y XV*. Obispado de Alcalá de Henares, 1997, p. 34.
- ⁷ La relación de estas obras fue certificada por el cronista de la Diócesis Primada, Eugenio de NARBONA, *Historia de Don Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo*, vol. II. Toledo, 1623, cap. VII: "cuidó del reparo de su fortaleza, y así, le edificó muro labrado de cantería, bastante á defender mayor población, con torres y baluartes, cual convenía para sus reparos, desde la Puerta de Madrid hasta la torre de Palacio, que también aumentó con fábrica de muchas piezas, torres y homenajes, que hoy se reconocen obras de tal dueño marcadas con los escudos de sus armas". Este autor supone a Rodrigo Alfonso autor de la obra, por una noticia recogida en el testamento arzobispal, que mandaba dar a "Alfonso de Madrid, que está en las obras de Alcalá de Henares, quinientos mrs."; la noticia sería luego retomada por Miguel PORTILLA y ESQUIVEL, *Historia de la ciudad de Compluto*, vol. I. Alcalá de Henares, 1725, p. 290; Eugenio LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, vol. I. Madrid, 1829 (edición facsímil en Turner, 1977), p. 80; Jenaro PÉREZ VILLAAMIL - Patricio de la ESCOSURA, *España Artística y Monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, vol. II. París, 1844; y ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 355.
- ⁸ El castillo de Santorcaz también fue construido a expensas del Arzobispo Tenorio, fortaleciéndose al exterior y decorándose interiormente con suntuosidad mudéjar. En el siglo XIX se hallaba en ruinas y se reutilizaron muchas de sus piezas en el citado torreón del Palacio Arzobispal y en el Palacete Laredo del Paseo de la Estación; véase Josué LLULL PEÑALBA, *Manuel Laredo, un artista romántico en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1996, p. 128 y 211-215.
- ⁹ Los *Annales Complutenses...*, *ob. cit.*, III, p. 417, recogen en efecto la noticia de que don Pedro Tenorio renovó el salón donde celebró corte el Rey Alfonso, pasando luego a describirlo. Por su parte Liborio ACOSTA DE LA TORRE, *Guía del viajero en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1882, p. 116, anotaba un escudo de Juan I (1379-1390) adherido al centro del techo del salón, lo que hace coincidir esta cronología con la del prelado toledano.
- ¹⁰ ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 116, identificó aquellos escudos, que se veían en la techumbre mudéjar y en el exterior de los ventanales, como pertenecientes al Cardenal Martínez de Contreras. Por su parte, don Elías TORMO y MONZÓ, *Alcalá de Henares*. Madrid, Patronato Nacional del Turismo, 1930, p. 64, aseguró haber visto "una fecha de 1424 en el Salón de Concilios"; y el MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, vol. III. Barcelona, 1940, p. 107, dató el Salón del período comprendido entre los arzobispos de Tenorio y Martínez de Contreras; Basilio PAVÓN MALDONADO, *Alcalá de Henares medieval: arte islámico y mudéjar*. Madrid, 1982, p. 147, sugirió una posible reforma posterior del Arzobispo Carrillo, pero también atribuyó la fábrica original al Cardenal Martínez de Contreras.
- ¹¹ Véase TORRES BALBÁS, *ob. cit.*, 1949, pp. 323-324; y Basilio PAVÓN MALDONADO, *El Salón de Concilios del Palacio Arzobispal. Alcalá de Henares medieval y su recinto amurallado, siglos XIV y XV*. Obispado de Alcalá de Henares, 1997, p. 193-220.
- ¹² En el Archivo General de la Administración (A.G.A.), Sección de Educación y Ciencia, caja 8.203, se conserva un dibujo de estas ventanas realizado por el arquitecto Andrés Hernández Callejo en 1876, antes de que fueran restauradas.
- ¹³ ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 107-109, decía que la fachada había sido "cuidadosamente renovada al gusto mudéjar".
- ¹⁴ ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 352 y 357; y TUBINO, *ob. cit.*, 1880, p. 8, identificaron los escudos del arzobispo Cerezo en el friso y en el artesonado del Antosalón, aunque un documento de agosto de 1879 relativo a su restauración, atribuía erróneamente esos escudos al Cardenal Pedro de Luna (1403-1414). Véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203.
- ¹⁵ Recogida por ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 356.
- ¹⁶ El descubrimiento de los escudos de Cisneros durante las obras de restauración del siglo XIX, pudo identificar sin ninguna duda la cronología del salón. En el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203, se conservan buenos dibujos del arrocabe y el artesonado realizados por el arquitecto Urquijo en 1880. Sobre la obra en particular véase Juan MESEGUER FERNÁNDEZ, "Documentos cisnerianos", *Archivo Ibero Americano*, n.º 37, 1977, p. 121, quien cita unas limosnas del Cardenal en maravedíes para aderezo del Palacio Arzobispal; también José GARCÍA ORO, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, vol. II. Madrid, B.A.C., 1993, p. 281-282; y Fernando MARÍAS, "Pedro Gumiel, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del estilo Cisneros", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. LVIII, 1994, p. 69.
- ¹⁷ Sobre estas obras véase LLAGUNO, *ob. cit.*, 1829, p. 186; Fernando CHUECA GOITIA, "Arquitectura del siglo XVI", *Ars Hispaniae*, vol. XI. Madrid, Plus Ultra, 1953, p. 153-159; José CAMÓN AZNAR, "La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI", *Summa Artis*, vol. XVII. Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 239-242; Fernando MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. I. Toledo, 1983, p. 215-217; Miguel Ángel CASTILLO OREJA, "La eclosión del Renacimiento: Madrid entre la tradición y la modernidad", en el libro *Madrid en el Renacimiento*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1986, p. 167-168; Víctor NIETO - Alfredo MORALES - Fernando CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 155; y Natividad SÁNCHEZ, "Alonso de Covarrubias y el Toledo renacentista", *Cuadernos de Arte Español*, n.º 14, 1991.
- ¹⁸ Véase MARÍAS, *ob. cit.*, vol. I, 1983, p. 216-218; y Sánchez, *ob. cit.*, 1991, p. 11. Aunque las dos escaleras tienen muchas cosas en común, en la organización y en el lenguaje ornamental, la crítica siempre se ha manifestado a favor de la superior calidad de la alcalafina. También en la ciudad complutense, la escalera del convento de las Carmelitas de la Imagen presenta buenas coincidencias con las anteriores, lo que ha hecho suponer a CHUECA GOITIA, *ob. cit.*, 1953, p. 159, y a CASTILLO OREJA, *ob. cit.*, 1986, p. 168, que el mismo Alonso de Covarrubias pudiera intervenir en su traza.
- ¹⁹ Antonio PONZ, *Viage de España*, vol. I. Madrid, 1787 (edición facsímil en Aguilar, 1988), p. 299-300, valoró los adornos de los arcos, columnas y capiteles acordes con "el grandísimo ingenio, y estudio de su autor, que sin duda fue Berruguete", lo que dio pie a Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, vol. I. Madrid, 1800, p. 143, a atribuir a Alonso Berruguete los "excelentes adornos de mármol, capiteles, grupos, trofeos, cabezas, figuritas y bichas que están en la escalera y en el segundo patio", un error que ha provocado en la historiografía posterior innumerables equívocos. Por su parte, CHUECA GOITIA, *ob. cit.*, 1953, p. 154, los atribuyó al escultor Gregorio Pardo.

- ²⁰ TORMO, *ob. cit.*, 1930, p. 65; y también CAMÓN AZNAR, *ob. cit.*, 1987, p. 242. En la restauración de 1877 se descubrieron, bajo unas capas de pintura blanca, los blasones del Cardenal Tavera en los recuadros del friso, y debajo de éstos otros escudos más pequeños de Fonseca, lo que indica claramente la continuidad del proceso constructivo; véase ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, pp. 111-112.
- ²¹ LLAGUNO, *ob. cit.*, 1829, decía de estas ventanas que estaban “adornadas al modo de las del alcázar de Toledo”.
- ²² Véase CHUECA GOITIA, *ob. cit.*, 1953, p. 154; y más recientemente GONZÁLEZ RAMOS, R. - CASTAÑO CRESPO, M.: “Una fachada olvidada en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares”, *Actas del V Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, 1996, p. 379
- ²³ LLAGUNO, *ob. cit.*, vol. I, 1829, p. 187, describió así estos lienzos: “Por entonces se hizo también la fachada del jardín con cincuenta y dos columnas, que quisieron ser corintias: otra fachada que da á una huerta, donde hay veinte y cuatro columnas con arcos y pedestales entallados; y otra que da á poniente compuesta de arcos con ochenta y dos columnas: obras todas que se deben atribuir a este arquitecto”.
- ²⁴ Archivo Municipal de Alcalá de Henares (A.M.A.H.), Leg. 812/3.
- ²⁵ Aunque según ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 365-366, la breve etapa en que el palacio estuvo ocupado por los militares fue una de las más nocivas de su historia, pues se dio el caso de arrancarse maderas talladas que decoraban algunas habitaciones, para emplearla en la lumbre de las cocinas.
- ²⁶ Una relación detallada y casi contemporánea de todo lo dicho en ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 97-106. El Archivo General Central instalado en el Palacio Arzobispal de Alcalá se convirtió en el segundo más importante de España, pues llegó a albergar unos 150.000 legajos repartidos en 76 salas y cerca de 2.200 estanterías; millones de documentos se clasificaban en dos secciones, histórica y administrativa, desde el siglo XVI hasta bien entrado el XIX, todo de un incalculable valor.
- ²⁷ Posteriormente, el gobierno se planteó la posibilidad de hacer efectiva la cesión para Archivo de todo el conjunto, incluidas las habitaciones y el Jardín del Vicario, lo cual provocó una enconada oposición por parte del Arzobispado, y motivó que en 1878 el Estado le ofreciese a cambio el Colegio del Rey de Alcalá de Henares, trueque que no resultó. La documentación del A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201, se expresa así acerca del particular: “En 29 de noviembre de 1878 la Junta de Obras manifiesta que por virtud de convenio con el Sr. Arzobispo de Toledo se halla instalado el Archivo en el Palacio complotense de cuyo uso disfrutará el Estado mientras la Mitra no le reintegre las cantidades invertidas en las obras de restauración del edificio; que como éstas son importantes y lo serán aún más, no cree fácil que el Sr. Arzobispo se halle en situación de poder abonar los gastos hechos, resultando por lo tanto ilusorio el derecho de propiedad que se ha reservado sobre el edificio, que sin embargo convendría al Estado obtener para evitar cualquiera contingencia y al efecto propone la Junta como muy conveniente á las dos partes que se permute el Colegio del Rey por el Palacio Arzobispal”.
- ²⁸ Véase ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 102.
- ²⁹ Sobre todo esto véase Josué LULL PEÑALBA, *La destrucción del patrimonio arquitectónico de Alcalá de Henares (1808-1939)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2006.
- ³⁰ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- ³¹ La documentación referida se encuentra almacenada en el A.G.A., Sección de Educación y Ciencia, cajas 4.858, 8.200, 8.201, 8.202, 8.203 y 8.273. Resulta de enorme utilidad cotejarla con las noticias contemporáneas vertidas por el P. Liborio ACOSTA DE LA TORRE en su ya citada *Guía del viajero en Alcalá de Henares*, del año 1882.
- ³² A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200. La primera Junta de Obras estaba formada por Lucio del Valle, ingeniero y consejero real de Instrucción Pública, Juan Eugenio Hartzenbusch, bibliotecario de la Nacional, Tomás Muñoz y Romero, catedrático de Paleografía en la Escuela Superior de Diplomática, Francisco González de Vera, director del Archivo General Central, y Jerónimo de la Gándara, profesor en la Escuela de Arquitectura. Las sucesivas Juntas vieron reducidos sus miembros al arquitecto jefe de las obras de restauración, el ingeniero delegado de la provincia, el director del Archivo y un interventor. En cuanto a sus funciones, parece que la instalación de estanterías para el Archivo debió producirles muchos más quebraderos de cabeza que la propia restauración del edificio.
- ³³ En 1861 el Negociado de Instrucción Pública advertía de lo siguiente: “antes de abrir un solo cimiento importa que haya un pensamiento previo, un bien meditado proyecto general del edificio, una traza de lo que ha de venir a ser en este último término. Edificar al acaso es ignorancia, es caminar a ciegas, es levantar hoy para derribar mañana, hacer dos o más veces lo que de una puede ostentarse perfecto”. Lo que a pesar de ser una espléndida declaración de buenas intenciones, resultó enormemente paradójico respecto a lo que sucedió en la práctica, que fue todo lo contrario.
- ³⁴ Los problemas con las lluvias continuaron en los años sucesivos, tal como informó la Junta de Obras al Ministerio de Fomento en octubre de 1865, al advertir de que “en la galería principal del segundo patio, denominado de las columnas, se han desprendido varios trozos del cielo-raso y cayendo al suelo, el agua se va filtrando a la planta baja por las cabezas de las vigas inmediatas a la pared y a las columnas, siendo por lo tanto muy de temer que si no se pone un pronto remedio se causen grandes daños”. Esta situación provocó la alarma del Cardenal Alameda, a quien su vicario arzobispal había notificado en diciembre del mismo año que “hay desperfectos de tal consideración, especialmente en la parte que reservé para habitación mía, y de mis sucesores, que en los días de lluvias las aguas se corren por las paredes, y techos, y caen en bastante abundancia hasta dentro de las habitaciones mismas”. Véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- ³⁵ Véase al respecto el siguiente extracto de una comunicación sostenida entre el Presidente del Tribunal de Cuentas del Reino y el Jefe del Archivo Central de Alcalá: “preguntado al director del Archivo de Alcalá si podría recibir dichos papeles ha contestado no serle posible por el estado ruinoso del Edificio cuya reparación tiene solicitada hace algún tiempo”; en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- ³⁶ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200: carta del Jefe del Archivo al Director General de Instrucción Pública, fechada el 25 de octubre de 1871.
- ³⁷ Antonio M.^o LÓPEZ y RAMAJO, *Reseña histórica de los monumentos que existen en la insigne ciudad de Alcalá de Henares*. Madrid, 1863, p. 12, admitía al final de esta segunda fase de la restauración que los esfuerzos examinados a detener la ruina del Palacio Arzobispal estaban siendo a todas luces insuficientes: “Lástima es que este palacio no se haya conservado cuidadosamente siquiera sea por recordarnos a través de cinco siglos sucesos gloriosos, que siempre formarán época en la historia de nuestra nación”.
- ³⁸ En el transcurso de estas obras fueron despedazadas muchas vigas de las armaduras de madera de los techos, y se hicieron desaparecer los entrepisos existentes en varias estancias; véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- ³⁹ La contrata de esta obra se resolvió a favor de Antonio Fernández, por 138.000 reales; el resultado de la misma fue que la arquería quedó prácticamente emparedada entre muretes, perdiéndose su original diafanidad hasta que unos años más tarde fue completamente demolida.
- ⁴⁰ Esta galería era una construcción de mala calidad erigida a finales del siglo XVIII para acoger a los sacerdotes franceses huidos de la Revolución. Su estado de ruina y el menoscabo que estaba ejerciendo sobre la armadura de una de las crujiás del Patio de Fonseca, ya había sido advertido por Urquijo en agosto de 1871. Véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- ⁴¹ Esta demolición fue ejecutada el 3 de marzo de 1875 por peritos municipales, previa petición del director del Archivo Francisco González de Vera, con el fin de evitar posibles desgracias personales a causa del desprendimiento de la fábrica del torreón; véase en el A.M.A.H., Leg. 1.119/7.

- 42 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 43 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. La cifra de 100.000 pesetas consignada en el presupuesto era exactamente la cantidad correspondiente a un crédito de la Hacienda pública, que fue aprobado por ley el 6 de agosto de 1873. En el citado presupuesto se dividió la suma en 44.830 pesetas para la mano de obra y 55.169 para materiales, subdividiéndose esta última parte en 16.496 para arena, cal, piedra, ladrillo y yeso, y 38.672 para madera, clavazón, alfileres, plomo y teja.
- 44 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El presupuesto de Manuel Heredia Tejada disponía 217.248 pesetas por gastos de ejecución material, y 249.835 por contrata. Isabel ORDIERES DÍEZ, *La Memoria Selectiva, 1835-1936. Cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid*. Catálogo de la exposición. Madrid, 1999, p. 133-134, ha llamado la atención sobre los dieciséis folios añadidos al final de este proyecto, que enumeran una prolija relación de obras de toda clase enlazadas unas con otras y de perentoria necesidad, según el arquitecto, pero que quedaban fuera de presupuesto, ingenuidad que provocó la censura y el rechazo radical de la Administración.
- 45 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273.
- 46 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. Andrés Hernández Callejo fue nombrado el 13 de noviembre de 1875, posesionando del cargo el 18 del mismo mes y efectuando la recepción oficial de las obras ejecutadas por su antecesor, el 20 de enero de 1876.
- 47 Véase Javier HERNANDO, *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid, 1989, p. 291 y 298. Andrés Hernández Callejo fue forzado a dimitir de su cargo en las obras de la catedral de León, después de intentar desmontarla casi por completo; referencia a ello también en Isabel ORDIERES DÍEZ, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 200-201. En un documento del A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.202, del 20 de enero de 1876, se dice textualmente que es "casi imposible consignar las demoliciones parciales" debido a su cantidad.
- 48 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El Negociado de Construcciones Civiles sugería entonces "si este trabajo deberá encomendarse al Sr. Callejo o a otro Arquitecto que reuniendo los mismos conocimientos técnicos que el Negociado reconoce en aquél, tenga empero la superioridad de la práctica en la ejecución de obras para el Estado, siempre más exigente que los particulares, y ofrezca con ella la garantía de formular brevemente un proyecto completo que pueda ser desde luego aprobado".
- 49 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 50 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273. La contrata de estas estanterías fue adjudicada por un lado a Ignacio Lacasa, bajo presupuesto de 62.400 pesetas, y por otro a José María Quirós, por 21.613. La obra se terminó en noviembre de 1877 y debió resultar bastante satisfactoria porque al mes siguiente la Junta de Obras hizo nuevos encargos a José María Quirós por administración.
- 51 Dicho artesonado era uno de los pocos techos de este claustro que permanecía en buen estado, ya que el resto no era posible restablecerlos a su estado original, según la opinión vertida en el anteriormente citado informe del arquitecto Hernández Callejo. La restauración permitió recuperar la magnífica labor de ebanistería, al tiempo que sacaba a la luz varios escudos de los Cardenales Fonseca y Tavera en el friso. Referencias en ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, pp. 111-112.
- 52 Anteriormente la fachada había estado oculta por un elevado muro de tapial, en el que se abría una puerta central de carruajes y otra secundaria, tal como muestra el grabado de PÉREZ VILLAAMIL de la *España Artística y Monumental*. El proyecto de la obra lo firmaron Juan José Urquijo como arquitecto y José María Quirós como contratista, bajo un presupuesto de 67.339 pesetas, que salió a subasta el 4 de febrero de 1878. La verja fue labrada en Bélgica y no quedó rematada con los cuatro jarrones diseñados por el escultor Pedro Nicoli hasta mayo de 1880, después de recibir la aprobación de la Real Academia de San Fernando. Véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, cajas 8.201 y 8.273; así como en Luis Miguel de DIEGO PAREJA, "La verja del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares", *Actas del IV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, 1994, pp. 489-497.
- 53 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El primer proyecto, cuyo coste era de 33.574 pesetas, fue aprobado el 15 de enero de 1879, siendo aceptado un presupuesto adicional de 21.696 pesetas el 27 de marzo de 1882, con el beneplácito de la Academia de San Fernando; véase en el archivo de esta institución (A.A.S.F.), doc. 146/3, Libro de Actas de la Sección de Arquitectura, fol. 251, sesión del 3 de mayo de 1882. Por el contrario, algunos autores como ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, pp. 110-111, denunciaron desde una postura cercana a la lírica del *ubi sunt*, un intervencionismo abusivo que rehizo prácticamente de nuevas muchas de los elementos de la escalera: "Ya no vemos allí aquellos peldaños históricos que tantos interesantes recuerdos suscitaban y que tantos hombres ilustres hollaron con sus nobles plantas, ni aquella secular balaustrada que tantos hechos memorables presenció; no vemos eso que era".
- 54 Este salón se hallaba en la panda Oeste del Patio de Columnas y fue construido hacia 1510 por orden del Cardenal Cisneros. Recibía su nombre por haberse colocado en sus paredes una grandísima estantería procedente del convento alcafaño de San Diego, según ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 118, quien especificó además que dicha estantería fue construida, "no ha mucho", por el maestro carpintero Camilo Carrasco. El proyecto de restauración fue aprobado el 8 de noviembre de 1880 bajo un presupuesto de 53.562 pesetas, y encomendado al "pintor adornista" Manuel José de Laredo; véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 55 Esta estancia fue denominada así por Escudero de la Peña, en honor a las audiencias y embajadas que la reina recibió en el Palacio Arzobispal. Su restauración fue realizada en la primavera de 1881 por Laredo, bajo la dirección de Urquijo; véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 56 Hay que recordar las apreciaciones de TORRES BALBÁS, *ob. cit.*, 1949, p. 321, que achacaba el escaso valor artístico del Palacio Arzobispal a la serie de "restauraciones radicales que acabaron con él".
- 57 A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- 58 ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, pp. 118-119; Heliodoro CASTRO, *Guía ilustrada histórico-descriptiva de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1929, p. 89; REYMUENDO TORNERO, *ob. cit.*, 1950, p. 945; PAVÓN MALDONADO, *ob. cit.*, 1997, pp. 129 y 135; LLULL PEÑALBA, *ob. cit.*, 1996, p. 145; y ORDIERES DÍEZ, *ob. cit.*, 1999, p. 139. La citada fotografía puede verse en Pedro SORRIBES, "Exposición de Arte religioso en Alcalá de Henares", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXIV, 1926, p. 215; mientras que los dibujos de Urquijo, conservados en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203, han sido publicados repetidas veces por PAVÓN MALDONADO.
- 59 Estas ventanas son completamente nuevas, puesto que el Ala Este lindaba por esa parte con el recinto medieval amurallado, sólo abierto de luces en el piso alto, según puede apreciarse con toda claridad en la famosa estampa de PÉREZ VILLAAMIL incluida en su *España Artística y Monumental*, y en una restitución gráfica que hizo más recientemente PAVÓN MALDONADO, *ob. cit.*, 1982, fig. 40.
- 60 Así se desprende de la referencia del canónigo ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 118, que habla del "afortunado y ya afamado Director de la parte pictórica y decorativa del Archivo, el Sr. D. Manuel Laredo". Véase también REYMUENDO TORNERO, *ob. cit.*, 1950, p. 913. El proyecto de restauración del Salón de Isabel la Católica puede consultarse en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203. Laredo aparece citado por primera vez en la documentación, el día 27 de noviembre de 1878, y su actividad está recogida desde esa fecha hasta el 25 de febrero de 1882, aunque seguiría trabajando en el Palacio por espacio de unos meses. Durante ese tiempo, se ocupó de la restauración ornamental del Salón de San Diego, Salón de

- Isabel la Católica, Antesalón y Salón de Concilios, además de otras estancias del primer piso del patio principal, que TORMO, *ob. cit.*, 1930, p. 67, vio decoradas con regusto romántico.
- ⁶¹ Noticia de todas estas obras, excepto cuando se indique otra referencia, en el A.G.A., Educación y Ciencia, cajas 8.201-8.202.
- ⁶² A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273. Esta obra, detenida durante varios años con los andamios instalados por Urquijo tiempo atrás, fueron dirigidas finalmente por Antonio Ruiz de Salces, ingeniero del Ministerio de Fomento y profesor de la Escuela de Arquitectura, a partir de agosto de 1889, bajo un presupuesto de 250.000 pesetas. Véase en Simeón AVALOS, "Archivo Central de Henares. Proyecto de reparación de la fachada", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. IX, 1889, p. 136-137.
- ⁶³ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273. El proyecto, redactado por Carlos Velasco en una línea de reinvencción "en estilo" bastante radical, pretendía "la restauración del artesonado del techo de la galería poniente en el piso principal; colocación de florones en los recuadros del entevigado de los techos de las salas de este mismo piso, titulados 'Cámara de Castilla' y 'de Estado', e intermedia entre estas; pintura de estos techos y de las de las salas números 20 y 21 y parte del de la Galería norte contigua a esta última". En julio de 1886 sería aprobado por administración un presupuesto adicional para la "pintura artística" de techos en la planta baja de la galería norte del Patio de la Fuente.
- ⁶⁴ Esta intervención fue realizada por el arquitecto Arturo Calvo.
- ⁶⁵ De aquella fachada decía ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 107, que era "mejor no mirar hasta que se rehaga ó se restaure"; y CASTRO, *ob. cit.*, 1929, p. 87, que había sido recientemente descubierto en aquella zona un torreón de "primitiva traza mudéjar". Unas décadas más tarde, en 1932, se detectaron "queiebras de separación entre la parte central de la fachada y el resto de la edificación", y el arquitecto Pascual Bravo tuvo que consolidar el muro atándolo con anclajes y tirantes, de acuerdo a un presupuesto de 7.500 pesetas; véase en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 4.858.
- ⁶⁶ El estado en que se encontraban las murallas arzobispales a fines del XIX era prácticamente ruinoso; salvo la restauración de los dos torreones que enmarcan el Patio de Armas, y la sustitución de la antigua tapia del acceso principal por una verja de hierro, las intervenciones se habían limitado a efectuar demoliciones o, en el mejor de los casos, impedir el derrumbe de varios lienzos consolidando su fábrica. Para hacernos una idea de su estado, podemos citar un informe pericial del arquitecto municipal Manuel DÍAZ FALCÓN, emitido el 21 de enero de 1888, en el que se decía "que el muro del Jardín del Vicario se halla desplomado y colgante hacia la vía pública en la parte comprendida desde el ángulo de la Plaza de Palacio hasta su unión con el muro que sigue a continuación del anterior en dirección a la puerta de Madrid; que a poca distancia del ángulo de la Plaza de Palacio hay adosado a la tapia un trozo de muro en talud que impide en gran parte que aumente el desplome de la tapia; que en el muro que sigue a continuación de dicha tapia se ven en diferentes puntos huecos producidos por el desprendimiento de piedras de la mampostería que constituye la parte inferior del muro"; véase en el A.M.A.H., Leg. 780/3; y Leg. 81/24. La ruina de las murallas también sería advertida por Adolfo FERNÁNDEZ CASANOVA, "Torreones del antiguo Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. XIV, 1894, p. 125-126. A pesar de ello, en 1932 el Jefe del Archivo aún se quejaba del mal estado en que seguían las tapias del Jardín del Vicario.
- ⁶⁷ Sobre estas modificaciones véase ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, pp. 356 y 372; TORNERO, *ob. cit.*, 1950, pp. 912 y 925; y Manuel GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, "La Revolución y España: clérigos franceses en el Valle del Henares (1792-1816)", *Actas del III Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, 1992, p. 479.
- ⁶⁸ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- ⁶⁹ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. Para solucionarlo Urquijo proponía el apeo de los dos tirantes tronchados de la armadura mudéjar, desmontando previamente el falso techo colocado a media altura por Lorenzana, para luego colocar nuevas zapatas de apoyo a los tirantes, rearmar el entablado y los pares deteriorados, retejar la cubierta exterior añadiendo canalones de desagüe y evacuar los escombros resultantes.
- ⁷⁰ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- ⁷¹ El informe de esta visita de la Academia, con fecha 21 de noviembre de 1872, en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.200.
- ⁷² A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. Existe otra referencia sobre el particular en la caja 8.200 que dice así: "Alcalá de Henares 7 de marzo de 1873. El Jefe del Archivo general Central recuerda lo que tiene manifestado respecto al estado de ruina de aquel edificio y expone que el mal ha llegado a un alto grado, toda vez que se ha hundido parte del techo del salón de Concilios y es de esperar su completo desprendimiento si con urgencia no se determinan las obras de reparación".
- ⁷³ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El proyecto de Callejo consideraba que una mano experta podría terminar toda la decoración en dos años, cobrando a razón de unas 3.000 pesetas anuales, es decir, exactamente las mismas condiciones en las que trabajarían luego Manuel Laredo y Pedro Nicoli a las órdenes de Juan José Urquijo.
- ⁷⁴ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201. El primer proyecto, que lleva fecha del 26 de febrero de 1878, sólo incluía una ligera memoria explicativa, sin especificar presupuesto, así que fue devuelto al arquitecto para que lo rehiciera. El 21 de agosto del mismo año, Urquijo remitió a la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, tres proyectos consecutivos que pretendían la entera remodelación del Ala Este del palacio: uno para la consolidación de la fachada que da a la plaza de San Bernardo por valor de 159.874 pesetas, otro de reedificación de la fachada que da al Patio de Armas por 98.512 pesetas, y otro de restauración del Salón de Concilios por 90.827 pesetas, o sean, 349.214 pesetas en total. De estas tres iniciativas sólo sería aprobada en primera instancia, el día 19 de septiembre de 1878, la relativa al Salón de Concilios, aunque rebajando su presupuesto hasta 86.016 pesetas.
- ⁷⁵ A.M.A.H., Leg. 66/35; y Libro 151, Acta del 29 de diciembre de 1881; los árboles fueron efectivamente suprimidos. Poco después, la corporación municipal consignó una ampliación en el presupuesto anual para "establecer un jardín en la plaza de palacio y arreglar los de las plazuelas"; véase en el Libro 152, Acta del 12 de abril de 1883.
- ⁷⁶ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.201.
- ⁷⁷ Sobre Laredo y Nicoli véase Manuel OSSORIO y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883, p. 363 y 484. La elección de estos artistas pudo deberse a su enorme prestigio por aquellas fechas. El primero acababa de esbozar un aplaudido proyecto de restauración para la Capilla del Oidor, había participado en el diseño de la estatua de Cervantes para la Plaza Mayor de Alcalá, y estaba dibujando dos láminas de la serie *Monumentos Arquitectónicos de España*. Por su parte, Pedro Nicoli era un famoso escultor ornamentista, autor, entre otras obras, de la escalera real y el escudo de la fachada del Teatro de la Opera en Madrid, el altar mayor de la iglesia de San Francisco el Grande, y el sepulcro del General Palafox, en la basílica de Atocha.
- ⁷⁸ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.202. La decoración pictórica incluía, entre otras cosas, toda la lacería del techo, los florones y las piñas bruñidos con oro, varias estrellas plateadas, los motivos heráldicos, y la inscripción del friso en caracteres monacales sobre fondo de ataurique. Los trabajos se fueron acabando con cierta celeridad, pues apenas eran necesarios cuatro o cinco días para rellenar diez metros cuadrados de superficie con "pintura artística al estilo mudéjar".
- ⁷⁹ Luis María CABELLO y LAPIEDRA, *La Capilla del Relator o del Oidor en la Parroquia de Santa María la Mayor en la ciudad de Alcalá de Henares*. Madrid, 1905, p. 29; TORMO, *ob. cit.*, 1930, p. 67. Yo también me referí a los resultados de las intervenciones de Laredo en mi ponencia "El Salón

de Concilios del Palacio Arzobispal de Alcalá, a fines del XIX: crónica de una restauración fracasada”, *Conferencia en el Salón de Actos del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares. III Curso Internacional de Conservación y Restauración del Patrimonio: Yeserías y Estucos* (26 de junio de 1995).

⁸⁰ A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203.

⁸¹ Según PAVÓN MALDONADO, *ob. cit.*, 1997, pp. 156, 160, 162, 194, 197 y 201, que acompaña su estudio con una excelente documentación gráfica.

⁸² La descripción de esta decoración en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.203, en el presupuesto adicional de las obras de restauración del Salón y Antosalón de Concilios (1879). La referencia a la heráldica de Cerezuela en ESCUDERO DE LA PEÑA, *ob. cit.*, 1877, p. 352 y 357; TUBINO, *ob. cit.*, 1880, p. 8; y ACOSTA DE LA TORRE, *ob. cit.*, 1882, p. 115, quien explica además que se pensaba añadir “una estantería lujosamente tallada en el estilo mudéjar” para guardar unos 2.000 volúmenes, 600 folletos y varios mapas de la Biblioteca del Archivo General Central.

⁸³ Archivo de la Academia de San Fernando (A.A.S.F.), doc. 146/3, Libro de Actas de la Sección de Arquitectura, fol. 282, sesión del 3 de marzo de 1887: “un informe redactado por el Sr. Alvarez Capra relativo al proyecto de decoración en el Salon de Concilios en el Archivo Central de Alcalá de Henares formado por el Arquitecto D. Carlos Velasco, y proyecto e informe fueron aprobados”. Véase también LORENZO ÁLVAREZ CAPRA, “Proyecto de obras complementarias de restauración del Salón de Concilios en el Archivo General Central de Alcalá de Henares”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. VII, 1887, pp. 84-85. El informe hace una breve descripción del proyecto, incluyendo la aprobación de la Sección de Arquitectura de la Academia, y se dirige al Director General de Instrucción Pública con fecha 7 de marzo de 1887. Referencias también en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 8.273.

⁸⁴ Por ejemplo el canónigo ACOSTA DE LA TORRE cambió de opinión varias veces, y si por ejemplo había criticado la sustitución del artesonado original del Ochavo, en cambio alabó las intervenciones que en su opinión sirvieron para realzar aún más el valor artístico del Palacio, como la introducción de una baranda historicista en el exterior del Ala Este, y la excesiva restauración del Salón de Concilios, aunque seguramente en relación con esta última se dejó llevar por el afecto personal que tenía hacia su amigo Manuel Laredo.

Las escenas de paisaje en el *Viaje a España* de Alexandre de Laborde

Núria Llorens

Universitat Autònoma de Barcelona

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

En este artículo llevo a cabo un estudio de la representación del paisaje en del *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne* (1806-1820) de Alexandre de Laborde (1773-1842). Laborde contó para realizar las ilustraciones de esta obra con un nutrido grupo de dibujantes, entre los que destacan Jacques Moulinier, François Ligier, Dutailly, Jean-Lubin Vauzelle y Constant Bourgeois. Los diferentes apartados del artículo están organizados con la finalidad de ir presentado al lector el universo de ideas y de prácticas artísticas que se hallan en la base de las composiciones del paisaje del *Voyage*. La primera cuestión examinada son los diferentes sentidos de la noción de lo pintoresco, y el modo en que esta noción se adaptaba perfectamente a la diversidad de funciones propia de las publicaciones de "viajes pintorescos". A partir de aquí, examinando los dibujos, los grabados y el texto del *Voyage*, voy desgranando los modelos artísticos, las técnicas de representación, y el trasfondo literario y filosófico que se halla en el origen de estas imágenes, es decir el mundo de referencias que conforman el sistema de interpretación del paisaje puesto en práctica por los ilustradores del equipo de Laborde para realizar sus composiciones del paisaje peninsular.

ABSTRACT

In this article I examine the peculiarities of the representation of landscape in Alexandre de Laborde's (1773-1842), *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne* (1806-1820). The illustrations for this work were done by a large group of draftsmen, which include Jacques Moulinier, François Ligier, Dutailly, Jean-Lubin Vauzelle, Constant Bourgeois, and Laborde himself. The different parts of the article are ordered with the purpose to introduce the reader to the universe of ideas and artistic practices that are on the basis of landscape compositions in the *Voyage*. The first question analyzed are the diverse meanings of the "picturesque" and the way this concept fitted to the varied functions of the "picturesque voyage" genre in general, and to Laborde's work in particular. Then, examining the drawings, prints and text of the *Voyage*, I spell out the artistic patterns, graphic techniques and the literary and philosophical background that gave origin to these images, i.e. the world of references that shapes the interpretative system applied by Laborde's crew of draftsmen to carry out their compositions of the Spanish landscape.

La idea de escribir este artículo surgió a raíz de la exposición, *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde. Dibuxos preparatoris*, organizada por el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya¹. En la muestra se podía ver un variado conjunto de dibujos, correspondientes a la publicación del *Voyage Pitto-*

resque et Historique de L'Espagne (1806-1820), realizados, entre 1798 y 1806, por el autor de la obra, Alexandre-Louis-Joseph de Laborde (1773-1842), y los dibujantes, Jacques Moulinier (1753-1828), François Ligier (1755-documentado entre 1800-1803), Florent-Fidèle-Constant Bourgeois de Castelet (1767-1841), Dutailly (documen-

tado entre 1790-1803) y Jean Lubin Vauzelle (1776-1837)². Los dibujos pertenecían a diversas colecciones públicas –el Gabinet de Dibuixos y Gravats del MNAC, la Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art, y el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona– y también privadas, y un número considerable de ellos eran inéditos. La exposición brindaba al visitante la oportunidad de conocer las distintas fases de la compleja empresa del *Voyage Pittoresque*: desde los dibujos preparatorios para los grabados de la publicación, hasta las acuarelas y aguadas de factura acabada que recreaban y divulgaban algunos temas escogidos del viaje. El catálogo de la muestra ha significado una valiosa contribución al estudio del *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, una obra cuya escasa fortuna historiográfica contrasta con la fama que adquirió en su época. Este artículo se ocupa de un aspecto inexplorado de esta obra: la representación del paisaje. Partiendo de la lectura del texto, y del análisis y la comparación de los dibujos y los grabados, llevo a cabo una primera consideración sobre la concepción del paisaje, las técnicas de representación y el trasfondo de ideas que se hallan en la base del trabajo de los dibujantes del equipo de Laborde. A lo largo del artículo se examinan estas cuestiones con el objeto de comprender las diferentes maneras de retratar el paisaje practicadas por los ilustradores del *Voyage de l’Espagne* y de profundizar, a su vez, en el conocimiento del género de los *Viajes pintorescos*.

A primera vista, el rasgo más sobresaliente del conjunto de paisajes del *Voyage* es su diversidad. Al contemplar los dibujos y las estampas de la edición impresa, el observador se halla ante una variedad de escenas y de métodos de representación –mapas, vistas topográficas, y escenas que recuerdan los escenarios imaginarios del paisaje clásico o ejemplifican los tópicos más familiares del pintoresquismo–, y percibe de inmediato grados o calidades muy diferentes en la factura de los trabajos. La pluralidad de calidades responde a una causa evidente: al tratarse de una empresa “corporativa” los dibujos fueron realizados por distintas manos y, en consonancia, las habilidades y limitaciones de cada dibujante se aprecian en su labor. La sensación de hallarse ante un conjunto de ilustraciones heterogéneo y disperso viene aumentada por el hecho de que el proyecto del *Voyage* comportó la realización de una gran cantidad de dibujos de dos clases diferentes. Los dibujos preparatorios de los grabados, por un lado, y las acuarelas y aguadas de factura acabada que se debieron confeccionar en París y se distribuyeron o vendieron a través de diferentes canales, por otro³. Entre los preparatorios, unos cuantos fueron desestimados por razones que desconocemos. Y entre los de factura acabada, la mayoría presenta una clara semejanza con las planchas de la edición pero, en algunos casos, las escenas figuradas en ellos no se corresponden con los grabados, por lo que se debieron realizar de manera independiente. Para seguir la pista

de estos últimos dibujos desde su origen hasta su destino sería necesaria una auténtica tarea detectivesca. No es mi cometido en este artículo llevar a cabo esta pesquisa, sino averiguar por qué razón el paisaje aparece representado de maneras tan distintas en la obra. Con este objeto, en las siguientes páginas, examino la forma en que Laborde y sus colaboradores confeccionaban las escenas de paisaje, y analizo sus diversos modos de plasmar la noción genérica de “lo pintoresco”.

LO PINTORESCO: IMAGEN Y VISIÓN

Los teóricos del arte italianos del siglo XVII empleaban el adjetivo “pittorresco” para referirse al estilo pictórico, es decir, a la manera de pintar popularizada por los artistas venecianos del siglo XVI, y caracterizada por el protagonismo dado a la pincelada y al color. El adjetivo “pittorresco” o pictórico designaba la destreza, la libertad y el vigor en el manejo del pincel propias de los artistas más ingeniosos y, al mismo tiempo, servía para referirse a la singular intensidad o viveza, a las cualidades expresivas y al estilo “*abbozzato* o *machiato*” de sus trabajos⁴. En el siglo XVIII se amplió el contexto de aplicación del vocablo y pasó a utilizarse para señalar las características de determinados paisajes –ya fueran naturales, representados a través de la pintura, o recreados en el arte del jardín–. El desarrollo de las teorías de lo pintoresco en la Ilustración se halla en consonancia con la evolución de las tendencias del gusto de la época. Como es sabido, las transformaciones del arte y la estética del paisaje del siglo XVIII se hallan directamente emparentadas con los cambios culturales, sociales y políticos sucedidos a lo largo de este periodo. En Gran Bretaña, las bases de la estética de lo pintoresco comienzan a forjarse a principios del setecientos, a raíz de las reflexiones sobre la naturaleza, el paisaje y el jardín de Shaftesbury (1671-1713), Joseph Addison (1672-1716), Alexander Pope (1688-1744) y James Thomson (1700-1748), y alcanza su culminación en las últimas décadas del siglo. Los principales protagonistas de –en palabras de John Dixon Hunt– “el clímax del movimiento pintoresco inglés” son el reverendo William Gilpin (1724-1804) y los teóricos Richard Payne Knight (1750-1824) y Uvedale Price (1747-1829) que pusieron en práctica sus ideas sobre lo pintoresco proyectando sus propios jardines. En sus ensayos y en los relatos de sus *excursiones pintorescas* por la campiña británica, Gilpin ofrecía a sus lectores una pauta para observar las escenas naturales en términos artísticos, exhortándolos a valorar las posibilidades pictóricas del paisaje en función de la aspereza, irregularidad y variedad de sus formas⁵. Para Price, lo pintoresco era la categoría estética que ocupaba un espacio intermedio impreciso entre lo bello y lo sublime, y servía para identificar los objetos o las escenas de

formas irregulares, intrincadas y contrastadas⁶. Mientras que Knight afirmaba que lo pintoresco era una cualidad estética atribuible a las escenas o ambientes que procuraban al espectador un placer similar al de la contemplación de la pintura⁷. En Francia, las ideas sobre lo pintoresco fueron también debatidas y elaboradas, principalmente en el terreno de la teoría del jardín. Claude-Henri Watelet (1718-1786), René-Louis de Girardin (1735-1808), y el propio Alexandre de Laborde (1773-1842), se hicieron eco en sus obras de los criterios y las prácticas de los teóricos y jardineros ingleses, adaptándolos a su tradición cultural y a una concepción personal del jardín y del paisaje que, como en el caso inglés, se halla igualmente en relación con las tendencias renovadoras en el ámbito del gusto, el pensamiento y el arte de la Ilustración en Francia⁸.

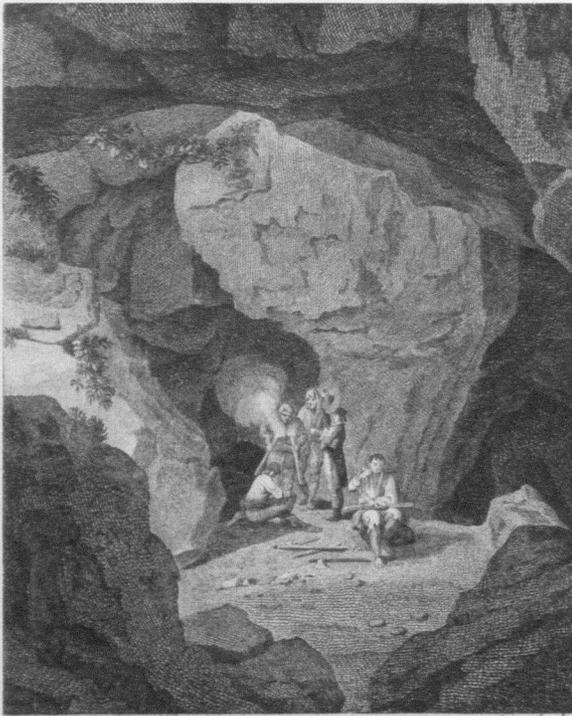
Según el empleo más generalizado, más familiar, y también más vago del término, el adjetivo pintoresco servía en el siglo XVIII para distinguir aquellos paisajes que –para el observado educado– poseían una cualidad plástica, es decir, su forma recordaba otros paisajes vistos en la pintura o imaginados a partir de las obras literarias. Alexandre de Laborde y sus dibujantes, como otros tantos exponentes de esta concepción del paisaje, poseían un ojo instruido en la pintura de paisaje italiana, holandesa y francesa de los siglos XVII y XVIII. En los dibujos, las estampas y el texto del *Voyage*, son constantes las referencias explícitas o implícitas a la pintura de Nicolas Poussin (1594-1665), Gaspard Dughet (1613-1675), Claude Lorrain (c. 1600-1682), Salvator Rosa (1615-1673), Jacob van Ruysdael (c. 1628-1682) y Claude Joseph Vernet (1714-1789). Por otro lado, las alusiones a los clásicos de la literatura también son abundantes. Tal como ocurre con otros muchos artistas, filósofos o poetas formados en la lectura de los autores antiguos, las vívidas descripciones del paisaje contenidas en las obras de Virgilio, Homero, Horacio, y otros clásicos, debieron educar la mirada y estimular la atracción de Laborde por los escenarios naturales. La pintura y la literatura son dos factores esenciales a la hora de comprender por qué razón los dibujantes del *Voyage* eligen ciertas escenas, acentúan unos motivos y obvian otros, describen en clave poética algunos lugares o resaltan determinados rasgos o características. En común con los demás exponentes de la pintura de paisaje del momento, la impronta de la literatura y, especialmente, la de la pintura, determinan la manera de mirar y de describir el paisaje de los ilustradores del *Voyage*. Pero, observando los dibujos y las estampas de la edición comprobaremos fácilmente que la tradición de la pintura de paisaje y el trasfondo literario no son los únicos factores que explican la noción del paisaje que se halla en la base de esta obra. El examen de estos trabajos pone de manifiesto una variedad de puntos de vista y de métodos de representación que depende de otros factores, y se

halla en consonancia con la pluralidad de prácticas y de situaciones englobadas, en la época, bajo el común denominador de “paisaje pintoresco”.

Antes de pasar al análisis de este conjunto de factores es necesario considerar una cuestión básica: la polisemia del término pintoresco. Tal como acabamos de apuntar, el adjetivo pintoresco se empleaba a partir de siglo XVIII para designar aquellos paisajes –naturales o representados– que, para el observador culto, poseían unas cualidades plásticas especiales: resultaban atractivos a la mirada e inspiradores al mismo tiempo. El placer y la sugestión asociados a la experiencia de estos paisajes iban unidos a la imaginación y el recuerdo de otros paisajes, escenarios y sentimientos. Por lo que respecta al trabajo del pintor, el poder evocativo de sus composiciones no dependía exclusivamente de las características físicas del lugar retratado, sino de lo que él fuera capaz de ver, de imaginar o de proyectar en la escena en cuestión, es decir, de su manera de interpretarla y darle una forma plástica traduciéndola al lenguaje de la pintura. De ahí que el vocablo pintoresco se utilice normalmente en un doble sentido. Por un lado, sirve para englobar un conjunto muy amplio y variado de paisajes –naturales y artísticos– que poseen unas cualidades estéticas o plásticas singulares. Y por otro, identifica una manera peculiar y educada de mirar e interpretar el paisaje, de leerlo, y, en el caso de los artistas, de transformarlo, valorando sus componentes, seleccionando, modificando, restando u añadiendo allá donde se considera necesario con el objeto de crear una composición agradable o bella.

Respecto a este segundo sentido, indagando acerca de las causas de los cambios de estilo en el arte desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, Ernst H. Gombrich (1909-2001), llamó la atención sobre el determinante papel que las expectativas, la proyección y los esquemas heredados desempeñan en el proceso de representación artística de la naturaleza, y analizó en profundidad esta cuestión en sus obras. A propósito de la pintura de paisaje, son memorables sus estudios sobre los métodos de trabajo y la función de los denominados “esquemas, los puntos de partida del vocabulario” de Leonardo, de los artistas holandeses del siglo XVII, o de los pintores ingleses de los siglos XVIII y XIX –Alexander Cozens (c. 1717-1786), John Constable (1776-1837)⁹.

Después de Gombrich, otros estudiosos del paisaje –historiadores del arte y geógrafos, en su mayor parte– han continuado investigando acerca de “el equipo mental” de los creadores de imágenes del paisaje, con el objeto de descifrar el significado y la función de los múltiples aspectos que lo integran: la herencia de la tradición artística y cultural, los modelos y las técnicas de representación, las teorías estéticas, las ideologías y los sistemas de valores, el trasfondo científico y epistemológico, etc. Por lo que respecta al género concreto del paisaje pintoresco, tal como de-



Entrada de las grutas de Estalactitas en MONT-SERRATE
 Entrée des grottes de Stalactites. || Entrance of the Stalactite grottoes
 au MONT SERRAT. at MOUNT-SERRAT

Fig. 1. *Entrada de las grutas de Estalactitas de Montserrat. Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.*

muestran los trabajos de Michel H. Conan, John Dixon Hunt, Malcolm Andrews, Ann Bermingham o Renzo Dubbini, la exploración de esta dimensión de la representación ha servido para comprender mejor el conjunto de factores del que depende el proceso de construcción de estas imágenes del paisaje¹⁰. En este sentido, Dubbini ofrece una esclarecedora definición de la teoría del pintoresco: “Il pittoresco si costituisce come codice interpretativo e come teoria del carattere applicata all’ambiente, attraverso la quale si cerca di organizzare una disposizione armoniosa e significativa di spazi, di oggetti. Per l’efficace composizione della scena sarà dunque necessario procedere all’analisi di una quantità di evidenze, cercando di valutarne attentamente, caso per caso, le specificità e le correlazioni”¹¹.

Partiendo de este marco de referencias, nuestro objetivo a partir de ahora se centra en averiguar, hasta donde nos sea posible, cuáles son “los esquemas, los puntos de partida”, es decir, el vocabulario, las prácticas, los modelos, las lecturas del paisaje o las ideas que conforman “el código interpretativo” y la “teoría del carácter” aplicada al entorno que Laborde y sus dibujantes emplearon para componer sus escenas de paisaje.

“Vous surtout pour qui j’écris, amis des arts, admirateurs passionnés de la nature, venez contempler tous les genres de contrastes et d’harmonies pittoresques! Chaque coin de la montagne vous offrira un nouveau tableau, chaque moment du jour un effet plus piquant”¹². Laborde exhortaba de este modo a sus lectores – “amigos de las artes, y apasionados admiradores de la naturaleza” – a “peregrinar” a uno de los lugares que describe con mayor entusiasmo: la montaña de Montserrat. Los grabados, los dibujos y los prolijos y emotivos comentarios, constituían ya de por sí un recorrido imaginario por el Monasterio de Montserrat y su alrededores. Más adelante volveremos sobre este tema, pero antes hemos de prestar atención al modo en que el *Voyage*, en común con otros *viajes pintorescos* de la época, debía alimentar la pasión de “los admiradores de la naturaleza”. En el texto, especialmente en los volúmenes 1.1 y 1.2, son constantes las alusiones al placer que acompaña a la contemplación de los escenarios naturales. En la mayoría de los casos, la elección de las vistas depende del interés estético o del encanto asociados a determinados panoramas. Pero, en unos cuantos ejemplos, la selección responde también, en cierta medida, a un interés científico. Así, en la edición aparecen retratados una serie de lugares con unas características geológicas singulares: la montaña de Montserrat y sus cuevas, las rocas calcáreas del Salto de Chulilla o la montaña de sal de Cardona.

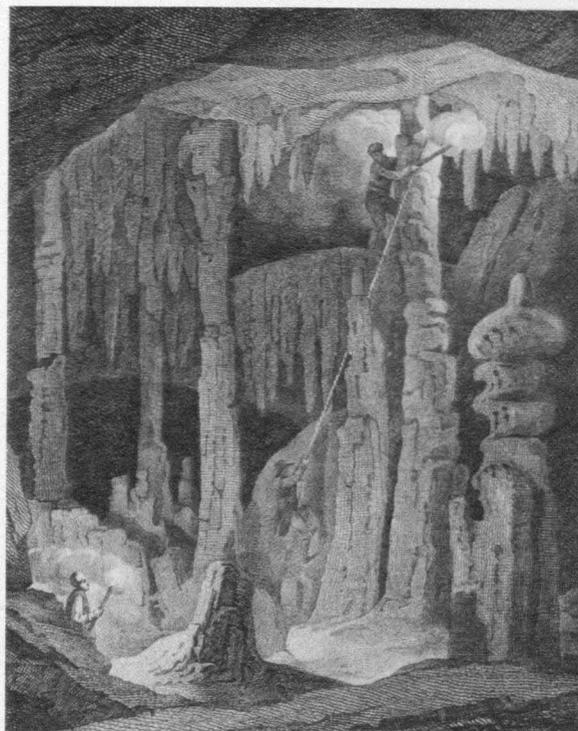
En el texto que acompaña los grabados correspondientes a las Cuevas de estalactitas de Montserrat, Laborde destaca la novedad de las ilustraciones, pues a excepción del plano de “la cueva de Salitre” y las vistas del interior de las grutas realizadas por orden de Francisco de Zamora (1757-1812), y las descripciones realizadas por algunos monjes, no había constancia de que ningún viajero hubiera visitado todavía “aquellos abismos”¹³. A continuación, se refiere a las dificultades y al peligro que encarnaba el acceso a las cuevas, y describe las características geológicas de las mismas. Los grabados, realizados a partir de dos dibujos de Laborde, descubren la arquitectura rocosa de las grutas e ilustran con gracia los trabajos del dibujante acompañado de un pequeño grupo de vecinos de la localidad lindera de Collbató que se aventuran intrépidos, armados de antorchas, cuerdas, grampones y hachas, en el interior de las cuevas (figs. 1 y 2). Laborde advierte que “en todos los viajes pintorescos hay vistas de grutas de estalactitas” pero, “para no multiplicarlas en éste sólo daremos las de Montserrat por ser menos conocidas y más grandes”¹⁴.

Ciertamente, las cuevas poseían las características idóneas para lucir en la edición de un viaje pintoresco: eran curiosidades de la naturaleza, poseían un gran poder

de evocación, pues desde antiguo se las consideraba la entrada al mundo misterioso y lleno de secretos del interior de la corteza terrestre, formaban parte del lenguaje clásico del arte del jardín, y eran un motivo excelente para jugar con las cualidades expresivas del contraste entre la luz y la sombra, y para explorar un repertorio amplio y variado de formas: algunas tan caprichosas que llegaban incluso a desafiar la ley de la gravedad. Pero, la incorporación de las grutas y otras curiosidades geológicas en el catálogo de motivos pintorescos respondía, además, a un interés científico. Los autores de estas publicaciones imitaban a los geólogos y se hacían eco de sus búsquedas y de su vocabulario. Para los geólogos, en las formaciones rocosas, las cavernas, cuevas, simas y otros fenómenos geológicos, se hallaba inscrita la historia de la tierra. Las rocas constituían una especie de archivo natural que contenía innumerables testimonios de épocas pasadas. A través del estudio metódico de su morfología procuraban reconstruir las diferentes etapas de la historia de la materia mineral: una crónica que se remontaba a los orígenes del planeta. Mediante la exploración de las cuevas los científicos perseguían un objetivo doble: por un lado, analizando las huellas del tiempo en las rocas buscaban recomponer la historia geológica de la tierra. Y por otro, mediante el estudio de las formaciones rocosas pretendían hallar algo así como, la matriz arquitectónica de la materia, es decir, un principio de organización arquetípico, la clave para descifrar las distintas configuraciones de la materia mineral y su evolución¹⁵. A propósito del tiempo geológico, en otro pasaje del *Viaje pintoresco*, Laborde se refiere al salto de Chulilla, una cascada –afirma– que no sorprende tanto por su altura, sino por el carácter escarpado y la angostura de sus márgenes¹⁶. Observando las diversas capas de piedra calcárea de este “monumento de la naturaleza” reflexiona, sin entrar en doctas precisiones, sobre la antigüedad del planeta¹⁷.

Junto a las cuevas de Montserrat, el *Voyage* cuenta con otra obra de la naturaleza destacable desde un punto de vista de geológico: la montaña y las minas de sal de Cardona. Laborde lleva a cabo una descripción concisa de las características físicas del lugar, acompañada de una breve noticia sobre la historia y la organización de esta explotación minera. Los grabados que acompañan al texto, realizados a partir de dibujos de Moulinier, contienen una vista del Castillo y la montaña de sal de Cardona, dos vistas de las minas y dos reproducciones de cristales de sal (fig. 3)¹⁸. Pero esta neutra descripción viene previamente amenizada por una introducción en la que, dando rienda suelta a la imaginación, evoca la visión del amanecer desde la montaña de Cardona:

“Rien ne peut se comparer au spectacle de la montagne de Cardona au lever du soleil, outre les beaux contours qu'elle présente, elle paroît s'élever au-dessus de la rivière comme une montagne de pierres précieuses, ou



A. De Laborde del. Le grand sculpt. Vista interior de las Estalactitas de MONT - SERRATE. Vue intérieure des Stalactites du MONT-SERRAT. Interior view of the Stalactic of MOUNT - SERRAT.

Fig. 2. *Vista interior de las Estalactitas de Montserrat*. Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

comme une réunion des couleurs brillantes qui produit la réfraction des rayons du soleil à travers un prisme. C'est ainsi que les Arabes imaginaient peut-être leurs palais de diamants, construits par les fées et le génies au milieu des solitudes d'Asie"¹⁹.

A continuación, lamenta no poder reproducir en los grabados el color de los reflejos de la sierra cristalina al alba; y para suplir esta ausencia echa mano de la paleta literaria:

“On croit voir un arc-en-ciel tombé sur la terre, ou le mont Olympe lorsque Jupiter et tous les dieux descendent y tenir leur cour. Le fleuve Cardener, qui coule au milieu des oliviers et des lauriers roses, donne l'idée du Pénee paré des arbres de Minerve et d'Apollon"²⁰.

La amalgama de ciencia, literatura y arte otorgaba a los *Viajes pintorescos* un carácter ameno y una fluidez que debía complacer a sus lectores. Estas publicaciones les brindaban instrucción –una miscelánea de conocimientos históricos, arqueológicos, artísticos, científicos, geográficos o etnológicos–. Y sobre todo les debían pro-

porcionar delectación, pues tenían como objeto principal alimentar los placeres de la visión, estimulando la imaginación de sus destinatarios mediante las ilustraciones y las descripciones incluidas en el texto. La combinación de espectáculo, curiosidad, saber científico y fantasía, es uno de los rasgos distintivos de estas obras. En ella radican sus virtudes, especialmente cuando se alcanzaba un equilibrio inteligente entre los distintos ingredientes de esta combinación y, probablemente, también sus defectos, pues era fácil dar un protagonismo excesivo al espectáculo y caer en el folklorismo fácil o el sentimentalismo superficial.

LAS AVENTURAS PINTORESCAS Y LOS VIAJES CIENTÍFICOS

La relación entre los *Viajes pintorescos* y los *Relatos de las expediciones científicas* es un asunto complejo. Las diferencias son notables tanto en cuanto a la actitud de los autores de estos dos tipos de relato, como al método empleado para llevar a cabo sus trabajos. Barbara Maria Stafford, en un excelente estudio sobre las expediciones científicas de los siglos XVIII y XIX, afirmaba que lo característico del hombre de ciencia era mantener una “actitud antipintoresca hacia el territorio”²¹. Por contraposición, podemos ir deduciendo los rasgos de la “actitud pintoresca” hacia los lugares propia de los protagonistas de nuestro estudio.

En los viajes pintorescos, la visión es inseparable de la fantasía, y las asociaciones poéticas o artísticas dan forma y sentido al relato. En las narraciones de viajes científicos, prima la máxima de la fidelidad a los hechos. El explorador científico observa, analiza y cuantifica los objetos y los lugares de una manera metódica. Organiza sistemáticamente los datos y las informaciones obtenidos a lo largo del periplo exploratorio con el fin de alcanzar un conocimiento estructurado de la naturaleza. El autor de viajes pintorescos toma prestados el punto de vista y el vocabulario del científico a la hora de observar o de apreciar las “obras maestras” del mundo natural, pero no profundiza, no va al fondo de los hechos. Puede llegar a ser preciso, incluso riguroso en ocasiones, sin que su primer objetivo sea el rigor o la precisión. Populariza o divulga el saber científico, sin adoptar el método o el carácter sistemático de la ciencia. Por otro lado, las diferencias entre estos dos relatos de viaje no sólo dependen de la actitud y el método de sus autores, también conciernen al estilo de las obras. En los relatos científicos la redacción debe aparentar objetividad, y suele ser llana, sin ambages o artificios retóricos. Mientras que en la narración de los viajes pintorescos el estilo neutro e informativo y el literario se suceden sin solución de continuidad, y las anécdotas, los recuerdos, las citas de los clásicos, las referencias artísti-

cas o las meditaciones filosóficas, aderezan el texto e iluminan las descripciones. El autor de viajes pintorescos se aproxima al hombre de ciencia cuando cuantifica e informa sobre las obras de la naturaleza y del ser humano. Pero su empresa consiste sobre todo en calificar, en elogiar el valor artístico de las obras que describe, en ponderar la belleza de los paisajes naturales o habitados, en mostrar y sugerir, y convertir, finalmente, el mosaico de elementos que conforman el itinerario descrito en una obra artística en sí misma.

Pero, para tener una noción más completa de las relaciones entre el viaje científico y el pintoresco, a la noción de las diferencias hemos de añadir el contrapeso de los puntos en común. Respecto a los rasgos comunes, como es sabido, en una época en que el arte y la ciencia todavía compartían algunos objetivos y aspiraciones, la cultura humanística de los expedicionarios científicos del siglo XVIII y principios del XIX es un factor clave a tener en cuenta para entender sus reacciones ante las tierras o los pueblos lejanos, o para comprender el carácter de sus meditaciones sobre el mundo natural. En la obra de Louis Antoine de Bougainville (1729-1811), de Jacques-Henry Bernardin de Saint Pierre (1737-1814) o de Alexander von Humboldt (1759-1859), el trabajo científico no excluye la reflexión filosófica o la sensibilidad estética. Además, en la mayoría de los casos, entre los dibujantes que formaban parte del equipo de las expediciones figuraban no sólo especialistas en ilustración botánica o zoológica, sino también pintores de paisaje: uno de los ejemplos más famosos es el de William Hodges (1744-1797) que ilustró el segundo viaje de Cook (1728-1779) a los Mares del Sur. Los paisajes representados por estos artistas son del mismo género que los que aparecen en las ediciones de viajes pintorescos.

Una segunda característica que emparenta estas dos descripciones de viajes es el énfasis puesto en el descubrimiento y lo extraordinario, y su interés por lo inusual o lo sorprendente. En este sentido, seguramente, el efecto que los relatos de viajes científicos y los pintorescos debía producir en el lector curioso debía ser semejante²². Por otro lado, este afán exploratorio amplió en gran medida el repertorio tradicional de imágenes del paisaje, sumando a las estampas familiares de la campiña romana, francesa, inglesa u holandesa, los de la Europa menos conocida, y los de otras tierras del resto de los continentes.

A estos dos aspectos en común se añade un tercero, de mayor importancia para nuestro tema, pues concierne a la transformación de la pintura de paisaje de la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. A lo largo del periodo ilustrado los pintores de paisaje fueron incorporando a sus procedimientos de trabajo la práctica de la observación minuciosa, atenta a la estructura, a los cambios y a las particularidades de la naturaleza, característica de los dibujantes científicos. A pesar de que

los objetivos de los artistas y los de los científicos diferían, la variedad de intereses, la exhaustividad, la precisión y la voluntad de conocer las formas *in situ* y de primera mano, propias de los segundos, influyeron en la mirada y en el trabajo de los artistas²³. La “adopción” de los métodos de observación de la ciencia no sólo dotó a los pintores de una mayor capacidad para captar y representar las cualidades físicas de cada lugar –su orografía y sus peculiaridades botánicas o climáticas–, también dio alas a su imaginación.

Los paisajistas del siglo XVIII pusieron al día, así, el binomio formado por la observación afinada de la naturaleza y la fantasía, uno de los argumentos clásicos de la teoría de la pintura de paisaje. Esta idea aparece elaborada de nuevo en *Ensayos sobre la belleza pintoresca* (1792) de William Gilpin (1724-1804,) y se halla en el núcleo de la invención del método del manchado que Alexander Cozens (c. 1717-1799) ideó para enseñar a sus alumnos de dibujo a realizar composiciones de paisaje²⁴. Por descontado, las obras de Cozens y de Gilpin no son comparables a las de Laborde y su equipo de dibujantes. En el *Voyage Pittoresque* no hay ningún paisaje de fantasía –entraría en contradicción con la finalidad de las ilustraciones de la publicación– pero es evidente que la imaginación y el recuerdo desempeñan un papel destacado en la elaboración de estas ilustraciones: dando énfasis a unos motivos o a una atmósfera particular, añadiendo y suprimiendo elementos, ampliando o reduciendo las vistas, y en definitiva, transformando los lugares vistos en paisajes representados.

Pero, ¿A qué objetivos respondía dicho proceso de transformación? ¿A partir de qué modelos se llevaba a cabo? Para responder a estas preguntas hemos de centrar la atención en las técnicas de representación, el vocabulario del arte del paisaje y los modelos artísticos empleados por los dibujantes del *Voyage*. En este punto, el estudio de la topografía y de la herencia del paisaje clásico pueden servir para dar respuesta a algunas de estas cuestiones, pues constituyen las dos piezas fundamentales del “código de interpretación” del entorno que venimos descifrando hasta ahora.

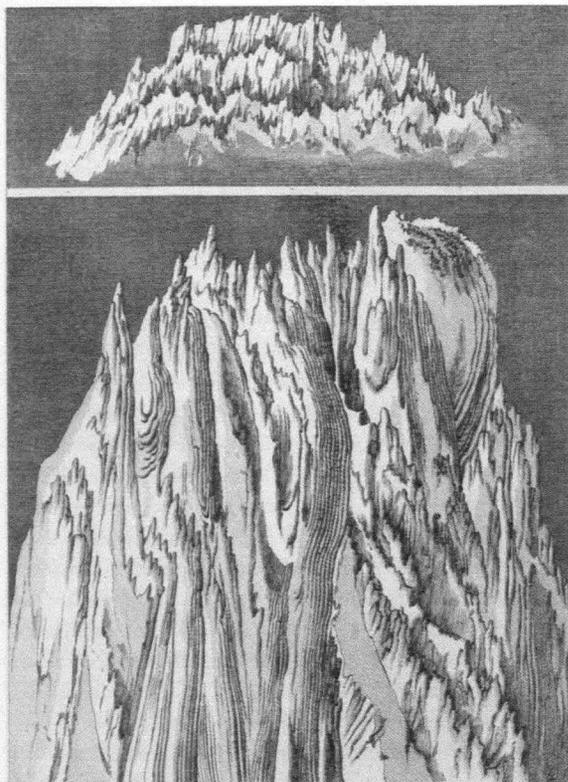
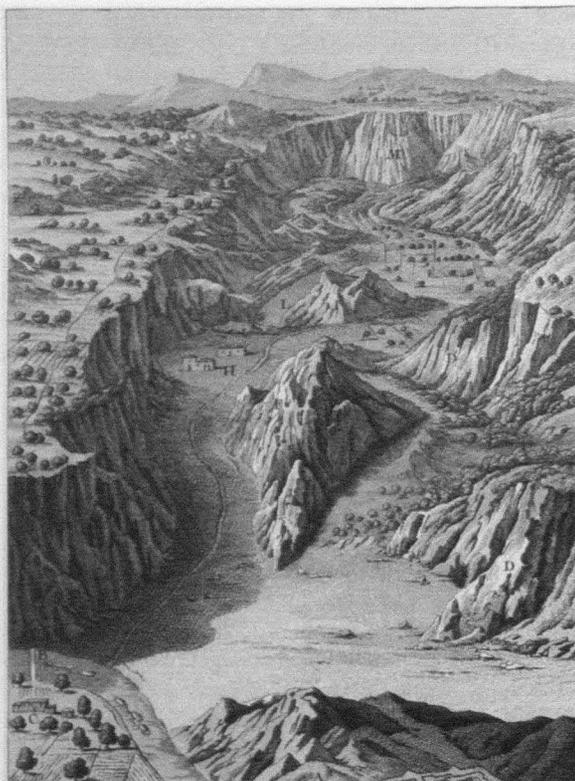
LA FÓRMULA TOPOGRÁFICA: USOS Y POSIBILIDADES

Observando los grabados y los dibujos de Jacques Moulinier, François Ligier, Constant Bourgeois, Dutailly y Alexandre de Laborde, es fácil comprobar que todos ellos se hallaban familiarizados con una amplia gama de recursos gráficos heredados de la pintura de paisaje holandesa, italiana y francesa de los siglos XVII y XVIII. Utilizaban las técnicas o el vocabulario de los diversos géneros paisajísticos –de la *veduta*, la topografía o el pai-

saje pastoral y heroico– en función de la escena a representar, del modo de organizarla, y del carácter y los efectos buscados. Así, cuando se trataba de describir documentalmente una localidad echaban mano del repertorio de técnicas del dibujo topográfico, incluida la realización de mapas o planos.

Aunque sus orígenes se remontan a la antigüedad, a partir del Renacimiento la representación topográfica experimentó una gran expansión, asociada a sus múltiples usos. Tras alcanzar un periodo dorado en el siglo XVII, en el setecientos, se multiplica el empleo del dibujo topográfico en su vertiente técnica y científica, y continúa teniendo un papel destacado en las composiciones de paisaje, si bien en grado claramente decreciente respecto a su papel en el arte del siglo anterior. Bajo el término genérico de topografía se engloba desde antiguo una multiplicidad de formas gráficas: mapas, dibujos arquitectónicos –edificios o emplazamientos de interés artístico o arqueológico, fortificaciones, obras de ingeniería, etc.– diversos tipos de vistas –perfiles de ciudades, vistas panorámicas, paisajes *a vista de pájaro*– e ilustraciones que documentan hechos de cierta relevancia política o militar. El principal cometido de todas estas representaciones consistía en aportar una información útil desde el punto de vista científico, político, militar o comercial. Los ilustradores científicos, los especializados en dibujo arqueológico o arquitectónico, o los que trabajaban para el ejército, es decir, todos los dibujantes que llevaban a cabo un estudio analítico de los motivos para proporcionar información sobre su carácter, medida, proporción o situación, con un grado considerable de exactitud y de fidelidad al detalle, pero sin perder de vista la claridad del conjunto o la pureza del trazo, todos ellos realizaban representaciones topográficas.

A propósito del uso de la topografía con fines estratégicos, es sabido que, entre otras causas, la publicación del *Voyage* respondía a un interés político. No en vano la empresa editorial contó en un principio con la ayuda del Carlos IV y del gobierno napoleónico para el que trabajaba Alexandre de Laborde²⁵. En 1707, la guerra de independencia truncó el interés de la corona española por el *Voyage*. Ésta y otras circunstancias añadidas obligaron a modificar el proyecto inicial de la obra, y aplazaron la publicación del cuarto y último volumen hasta 1820²⁶. Ahora bien, la finalidad política del *Voyage pittoresque* queda difuminada si la comparamos con el *Itinéraire descriptif des provinces d'Espagne*, la obra en que Laborde cumplía con creces y de un modo sistemático y exhaustivo esta misión informativa. Los seis volúmenes del *Itinéraire*, publicados 1808, contienen todo tipo de datos acerca del comercio, la agricultura, las costumbres, las comunicaciones, el ejército, la administración, las artes, etc., de la Península²⁷. Por otro lado, Laborde realizó una ascendente carrera política al servicio de Napoleón. Acompañó al



Detalles de las SALINAS de CARDONA, y Vista de SOLSONA

Détails des SALINES de CARDONA, et Vue de SOLSONA.

Distinct Views of the SALT - PITS at CARDONA, with a View of SOLSONA

Fig. 3. Salinas de Cardona. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

emperador en la campaña de España, en 1808, y en la de Austria, en 1809, y ocupó altos cargos en la administración napoleónica hasta la caída del régimen en 1816²⁸. Acerca de la campaña de Austria, publicó, en 1820, la edición del *Précis historique de la guerre entre France et Autriche en 1809*, que comprende 42 grabados ilustrando las acciones de las tropas napoleónicas, realizados en su mayor parte a partir de sus dibujos. Y en relación con la campaña italiana de Napoleón, merece la pena mencionar también el amplio repertorio de vistas topográficas desplegado en la extensa serie de dibujos dedicados a este tema, realizados por Constant Bourgeois, entre 1802 y 1814, bajo la dirección de Dominique Vivant Denon (1747-1825), director del Musée Central des Arts, desde 1802²⁹.

Pero, volviendo al tema del papel de la topografía en el *Voyage*, los dibujos y grabados de Laborde y sus colaboradores ponen de manifiesto una cuestión fundamental: aunque la representación topográfica consiste en la delineación o descripción documental de los rasgos de un emplazamiento concreto, el grado de exactitud descriptiva

varía de una imagen a otra. Los dibujantes –salvo cuando confeccionaban mapas o dibujos arquitectónicos– disponían de un cierto margen de libertad para modificar las imágenes tomadas del natural: eliminando, añadiendo, iluminando, oscureciendo, menguando o aumentando, acercando o alejando, allá donde lo creyeran conveniente, con el fin de obtener una composición más armónica o equilibrada, es decir, más atractiva desde un punto de vista plástico. Esta cualidad flexible es un rasgo inherente al género topográfico en general. En el arco que va desde la topografía diagramática o el plano, hasta las imágenes del paisaje transformadas o recreadas por la mano del pintor, los diversos modelos de imagen englobados bajo este común denominador presentan distintos grados de fidelidad al natural.

La gama de posibilidades compositivas y descriptivas de la topografía explica las diferencias entre las diversas representaciones de un mismo motivo en el *Voyage*: entre los esbozos realizados a lápiz o tinta, los grabados, y las acuarelas o aguadas de factura acabada, así como las diferencias de los dos segundos respecto del natural. El modo

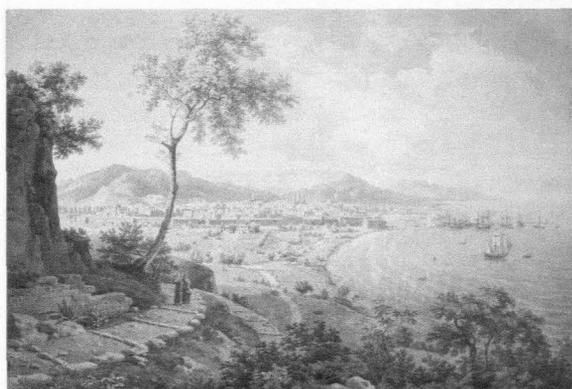


Fig. 4. Vista general de la Ciudad y del Puerto de Barcelona. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

de proceder del equipo de Laborde era el habitual en la práctica del dibujo de paisaje topográfico. Normalmente se ejecutaban dos dibujos. Un primer esbozo a lápiz elaborado *in situ* donde se da la información básica y se plasman con más o menos detalle los principales motivos de la futura composición. Y un segundo dibujo acabado, pintado a la acuarela o la aguada, realizado más tarde. Las estampas grabadas pueden estar basadas tanto en los dibujos a lápiz, como en las acuarelas y aguadas. Pero yo me inclino a pensar que la mayor parte de los grabados se realizaron a partir de los primeros³⁰. De este modo la matriz topográfica constituye la base de estas tres clases de imágenes. Da la pauta del orden, la estructura y la forma de las escenas, y las coordenadas para definir el paisaje y ubicar sus elementos; a partir de aquí, los dibujantes podían introducir los cambios que estimaran pertinentes para mejorar sus composiciones.

VISTAS DE CIUDADES, PUERTOS Y CAMINOS

Pasamos ahora a examinar algunos ejemplos de los diversos tipos de vista topográfica que aparecen en los dibujos y grabados del *Voyage pittoresque*. Las vistas de ciudades y pueblos integran el conjunto más numeroso. En algunos casos, especialmente cuando se trata de pequeñas poblaciones, estas representaciones son el primer testimonio gráfico del lugar. Más allá de estas excepciones, las imágenes propuestas por el equipo de Laborde suelen ser originales debido a la elección de un punto de vista nuevo respecto a las estampas anteriores de las localidades. Tal es el caso, por ejemplo, de las tres vistas de Barcelona desde la montaña de Montjuïc (fig. 4)³¹. También son novedosas las representaciones de otros emplazamientos de la ciudad realizadas por Moulinier —la *Vista de Barcelona tomada desde el convento de los Capuchinos de Sarrià*, la *Vista del puerto desde la Barceloneta*, la *Vista de la Lonja*



Fig. 5. Vista de Valencia tomada del camino que conduce al Grau. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

o *Casa de Comercio*, del *Palacio del Capitán General*, la *Aduana* y la *Puerta de Mar*— o la aguada al bistre de Ligier de la *Vista del Palau de la Generalitat*³².

Entre los perfiles de ciudades, podemos destacar la *Vista de Valencia tomada desde el camino que lleva al Grau* (fig. 5). En ella, François Ligier integró, de manera armoniosa, la imagen de la ciudad al fondo y los campos cultivados que la rodean, la horizontal del Turia separando ambas zonas, y la diagonal del camino acentuando la profundidad de la escena³³. Por lo que respecta a las vistas panorámicas de ciudades, Laborde y sus dibujantes eran hábiles a la hora de elegir la distancia y el ángulo de la representación, con el objeto de ofrecer una información adecuada acerca de los edificios más relevantes y una imagen atractiva de las poblaciones. Optan tanto por la descripción de la localidad desde un punto situado a cierta distancia y, aproximadamente, al mismo nivel que los edificios —como por ejemplo, la *Vista de la ciudad de Toledo desde el Tajo*³⁴ como desde un punto de vista elevado, situado en un cerro o monte cercano, o desde un punto de vista bajo, ubicado, por ejemplo, al nivel de un río o de un puerto. Tal es el caso de la vista de Manresa tomada a la altura del río Cardener, realizada por Moulinier (fig. 6)³⁵. Es posible que los dibujantes hicieran uso de la cámara oscura para trazar el esquema de la composición en panorámicas complejas como esta, o en las perspectivas del interior de edificios. Sabemos que Laborde contó en su periplo con este instrumento por una carta, fechada en el 31 de octubre de 1803, añadida en el reverso de un dibujo del Claustro principal del Monasterio de Montserrat. En ella, uno de los hermanos Dumotier —uno prestigiosa firma familiar de fabricación de instrumentos ópticos y mecánicos, ubicada en París— comunica al destinatario la conclusión de la cámara oscura que éste le había encargado³⁶.

Cuando se trataba de retratar ciudades costeras, los dibujantes dedicaban una especial atención a la descripción del puerto. Una de las mejores, en mi opinión, es la *Vista general de Alicante*, tomada desde la punta del espigón de piedra del puerto (fig. 7)³⁷. La ilustración se halla en con-



Fig. 6. Vista de Manresa. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

sonancia con la imagen de la ciudad que Laborde evoca en el texto:

“Situé entre les montagnes et la mer, la ville d’Alicante offre de ce dernier côté un aspect agréable. La masse imposante des maisons qui bordent le rivage, l’élégante architecture de quelques uns de ses édifices publics, le mouvement continuel des vaisseaux qui viennent enlever les produits de son territoire, et cette montagne du château qui s’élève comme une pyramide à l’une de ses extrémités, forment un spectacle aussi riche que satisfiant”³⁸.

F. Ligier elaboró la composición para establecer un juego de relaciones muy bien trabado entre el cielo, la montaña del castillo de Santa Bárbara, la ciudad, el espigón, la dársena, las embarcaciones y las personas que trajinan en el muelle. El punto de vista escogido, el modo de evocar el ambiente portuario y el navío de la izquierda enmarcando la escena, recuerdan los recursos desplegados por Claude Joseph Vernet (1714-178) en sus marinas, particularmente, en la serie de los Puertos de Francia realizada entre 1753 y 1765, por encargo del Marqués de Marigny (1727-1781), director general de Bâtiments de Louis XV³⁹. A diferencia de otras ilustraciones del *Voyage Pittoresque*, en las que los detalles son elementos de relleno o de atrezzo, y las figuras, por sus características y su relación con el conjunto de la escena, son claramente accesorias –figurillas de quita y pon– en la ilustración del puerto de Alicante, éstas cumplen una función coherente en relación con el contexto, y los detalles correspondientes a las embarcaciones, o a la morfología del puerto, la ciudad y la montaña de Santa Bárbara, se han representado con delicadeza.

En otra ilustración del *Voyage*, François Ligier volvió a situar una fragata a la izquierda de la imagen para en-

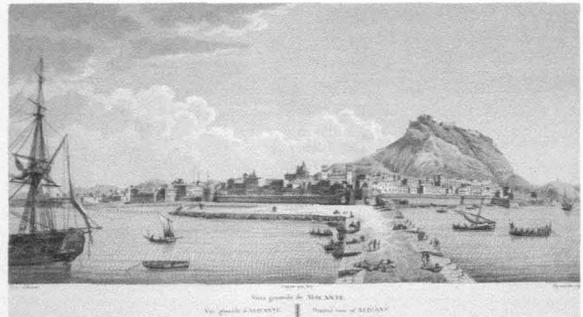


Fig. 7. Vista general de Alicante. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

marcar una escena única en la publicación, pues da noticia de uno de los actos conmemorativos realizados con motivo de la visita de Carlos IV y la reina Maria Luisa a la ciudad de Tarragona, en 1802 (fig. 8). El grabado lleva por título: *Rocher lancé à la mer dans le port de Tarragone en présence de leurs Majestés Catholiques*⁴⁰. La ilustración reproduce el lanzamiento al mar de una gran roca de las utilizadas en la construcción del dique, sobre la que se había colocado una estatua de Neptuno. Mediante esta acción la ciudad festejaba la visita del rey a las obras de reconstrucción del puerto, iniciadas en 1790, y dirigidas desde el 1799 por el brigadier de la Armada Real, John Smith. La vista está tomada desde una embarcación y aporta valiosos detalles sobre el evento, como por ejemplo, el arco de triunfo levantado a la entrada del muelle, realizado, según el texto, a partir de un diseño de Moulhier. Ligier evoca el ambiente festivo del momento. El gentío contempla con expectación las maniobras de más de un centenar de hombres trabajando el cabrestante para arrastrar la enorme roca hasta el mar. Desde tierra o desde mar, todo el mundo parece haber buscado un buen mirador para apreciar el suceso. Si duda, los que gozan de una mejor vista son los marineros encaramados en la arboladura, la botavara y las jarcias de la fragata. La actitud y los gestos de los personajes centran la atención del observador en el desplazamiento de la roca. Y las banderas y gallardetes agitados por el viento, las salvas lanzadas desde los cañones de la muralla, incluso la disposición de las barcas en la ensenada, parecen replicar el gesto de la gente, apuntando en dirección al Neptuno e intensificando, de este modo, el efecto de la escena.

Comparando el grabado con un dibujo anterior sobre este tema realizado, seguramente, por Ligier, podremos comprobar las importantes modificaciones introducidas por el dibujante con el fin de enriquecer la composición y acentuar el ambiente de celebración⁴¹. Durante su estancia en Tarragona Ligier realizó otro dibujo, descartado en la publicación; se trata de una aguada ilustrando los trabajos de reconstrucción del puerto en los días previos a la llegada de los monarcas. Además de ofrecer una vista dis-

tinta de la ciudad y del puerto desde la punta del muelle, y de incorporar atractivos detalles, como la airosa embarcación a vela latina de la izquierda, el dibujo documenta el empleo de reclusos en las obras del puerto. Según informa Laborde, entre quinientos y seiscientos penados trabajaron en la reconstrucción de los muelles. En el comentario a la Plancha XLVIII, incorpora una detallada explicación del sistema de trabajo ideado por John Smith, elogiando tanto la eficiencia de su modelo organizativo, como las mejoras introducidas por el brigadier en las condiciones de vida de los presos.

En las ediciones de viajes pintorescos no podía faltar la información sobre el estado de los caminos o las vías de comunicación del país. Siguiendo la tónica habitual, en el *Voyage pittoresque* los comentarios sobre este tema aparecen en el texto, y los grabados se reservan para representar una selección de vistas de caminos o de obras de ingeniería que sobresalen, entre otros motivos, por su antigüedad, la belleza de su arquitectura, o la originalidad de su trazado. Laborde puso un especial cuidado en el estudio y la ilustración de las obras de ingeniería romana existentes en la Península. Tal es el caso, por ejemplo, de las espléndidas vistas del Puente de Alcántara (Cáceres) dibujadas por Ligier y Laborde, del Acueducto y el puente de Albarregas, en Mérida, o del Acueducto de Xelva (Valencia), ilustrados por Moulinier, o de los dibujos del Acueducto de Tarragona, también de Laborde⁴². En cuanto a las vías de comunicación, podemos remarcar la Vista panorámica del Coll de Balaguer (Tarragona), donde la antigua carretera que unía las poblaciones de l'Hospitalet de l'Infant i el Perelló es una enorme diagonal zigzagante que divide el paisaje.

LA MEMORIA DE LO ANTIGUO: XÀTIVA I SAGUNT

Las vistas de monumentos antiguos constituyen uno de los conjuntos de dibujos topográficos más notables del *Voyage*. El trabajo de documentación artística y arqueológica emprendido por Laborde y su equipo ha sido convenientemente glosado por los autores de los textos y de las fichas del catálogo de la exposición de Barcelona⁴³. Aquí sólo destacaremos dos conjuntos históricos, debido a la adecuada integración de los monumentos en el entorno paisajístico: la Vista de la Fortaleza de Xàtiva y las Vistas del Teatro y la Ciudadela de Sagunt.

Dejando a un lado los errores cometidos por Laborde al relatar la historia de Xàtiva, el grabado de la Vista de la Fortaleza, realizado a partir de un dibujo de Moulinier, muestra una bella panorámica del castillo y la ciudad al pie de la montaña (fig. 9)⁴⁴. El dibujante empleó diversas soluciones para poner énfasis en el carácter escarpado de la Serra del Castell. La vista, tomada desde un punto si-



Fig. 8. Peña botada del Puerto de Tarragona al mar. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

tuado por debajo de la fortaleza, resalta la silueta recortada de las torres, atalayas y almenas de la muralla. Moulinier acentuó la impresión del conjunto remarcando la fuerte pendiente del camino de subida al castillo, y describiendo en luz y sombra un paisaje de rocas calcáreas y grupos de algarrobos y almezos. La variedad de formas y la abundancia de contrastes, la aspereza y el carácter intrincado del terreno, así como la sugestiva combinación de historia y naturaleza, todas estas cualidades hacen de la *Vista de la ciudadela de Xàtiva* un buen ejemplo de estampa pintoresca.

Desde el siglo XVI, Sagunt era uno de los destinos predilectos de los viajeros eruditos. Los visitantes acudían a la localidad atraídos por su historia—especialmente el pasado romano glosado por los cronistas antiguos— y su rico patrimonio arqueológico. Laborde dedica a Sagunt una de las noticias más extensas y elaboradas del *Voyage*. A partir de las ilustraciones del Teatro, la Ciudadela y la Plaza de las Armas, podemos derivar algunas conclusiones acerca del modo de trabajar de sus dibujantes. En la Bibliothèque del INHA se conservan tres aguadas atribuidas a François Ligier—dos Vistas generales del Teatro de Sagunt y una vista de la ciudad y el teatro desde el camino del castillo— que no se corresponden con los tres grabados sobre el mismo tema de la publicación⁴⁵. El hecho de que un mismo motivo aparezca dibujado tantas veces, desde ángulos y en composiciones diferentes, pone de manifiesto el especial interés del autor por ofrecer una imagen detallada y completa del conjunto histórico. En casi todas las ilustraciones, Ligier incorpora la figura de un dibujante trabajando, acompañado de otros personajes que contemplan la escena, o de visitantes admirando las ruinas. La inclusión este tipo de figuras era un recurso habitual en la pintura de paisaje desde el Renacimiento: además de llamar la atención sobre el motivo, y sobre la labor del artífice, intensificaba la relación empática del espec-



Fig. 9. Vista de la puerta de entrada de la fortaleza de Xàtiva y de una parte de la ciudad de San Felipe. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

tador con la imagen. En los dibujos de Sagunt, como en otras ilustraciones de la publicación, estos personajes subrayan la belleza, el valor histórico y el carácter excepcional de los restos y el paisaje representados.

Por otro lado, tal como venimos comentando hasta ahora, el trabajo de los dibujantes del *Voyage* no sólo consistía en documentar gráficamente las características de los lugares que retrataban; interpretar y proponer también formaba parte de su labor. El predominio de una u otra finalidad daba lugar a diferentes tipos de imágenes. En este sentido, el grabado del plano arqueológico de la Plaza del Eco –se trata de la Plaza de Armas o forum municipal– va acompañado en el libro de una “vista pintoresca” de la plaza (figs. 10 y 11)⁴⁶. Jacques Moulinier es el autor del *delineavit* de estas dos composiciones tan diferentes. La primera, diagramática y documental. La segunda, idealizada y evocadora. Las referencias al paisaje ideal de Poussin o Gaspard Dughet son claramente perceptibles en la vista de la plaza. Tal como hemos apuntado al principio, la herencia del paisaje clásico formaba parte del “código de interpretación del entorno” empleado por los dibujantes del *Voyage*. Moulinier se inspira en las figuraciones del paisaje ideal para crear una escena que mueva a meditar sobre el pasado de estas ruinas y la atribulada historia de sus antiguos habitantes. Utiliza el vocabulario y las soluciones aprendidas del paisaje clásico para transformar la imagen real y crear una composición equilibrada, en la que las ruinas antiguas y medievales de la plaza y la fortaleza, el cielo y los lejos de las montañas y el mar, forman una unidad: un escenario vacío donde la imaginación y la memoria del observador pueden evocar la historia a voluntad. La ciudad moderna queda en un segundo plano, y los árboles de la izquierda actúan como *reposeoirs* encuadrando la escena.

La huella de los esquemas compositivos y de los recursos propios del paisaje pastoral y heroico son visibles, en

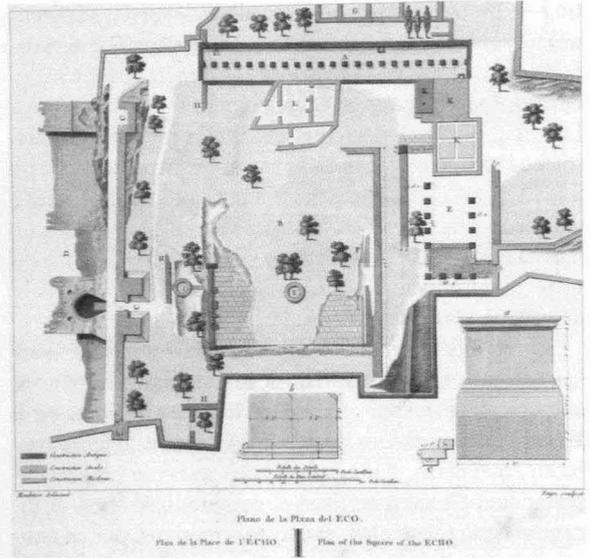


Fig. 10. Plano de la Plaza del Eco. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

mayor o menor grado, en otros paisajes del *Voyage*. Los dibujantes del equipo de Laborde se hallaban perfectamente familiarizados con las fórmulas del paisaje clásico y las utilizaban de manera habitual. Pero, en la descripción de ciertos emplazamientos –de destacados conjuntos de ruinas antiguas, como Sagunt o Mérida, o de parajes con una historia y un significado especiales, como la cartuja de Porta Coeli, o la montaña de Montserrat– la impronta de estas fórmulas es más evidente que en el resto de las ilustraciones. Desplazándose siempre dentro de la gama de posibilidades propia de su género, y sin llegar a crear nunca una vista imaginaria, Laborde y sus dibujantes recurrieron a las soluciones del paisaje ideal para dotar a las representaciones de estos lugares de una atmósfera y de unas cualidades expresivas singulares, para poner énfasis en su “pintoresquismo”, y comunicar, de esta manera, el sentimiento asociado a su experiencia de estos paisajes. Así, en la vista de la Plaza del Eco y de la de ciudad de Sagunt tomada desde el otro lado del río Palancia, los signos de la vida mundana han sido atenuados, y la soledad de las ruinas propicia la reflexión del contemplador sobre la infinidad y los límites del tiempo natural y el humano⁴⁷.

LA MONTAÑA DE MONTSERRAT: L'EFFET PITTORESQUE Y LA BELLE NATURE

La última etapa de este recorrido a través de los distintos elementos que conforman el “código de interpretación” del entorno de los dibujantes del *Voyage*, nos conduce de nuevo a los paisajes de Montserrat. En las vistas

de las ermitas montserratinas, de la cartuja de Porta Coeli y de la cascada y la ermita de Sant Miquel del Fai, el paisaje natural adquiere un protagonismo central. Probablemente, de entre todas las ilustraciones de la publicación, este conjunto de vistas sea el que mejor refleja las ideas sobre el paisaje y la naturaleza del autor (fig. 11).

Laborde sentía fascinación por Montserrat: las descripciones del lugar, los detalles del recorrido por la ruta de las ermitas, o de sus meditaciones ante el paisaje rocoso de la montaña, así como la amplia serie de dibujos y grabados que las acompañan, dan buena muestra de ello. Dicha fascinación se asocia al recuerdo de una estancia anterior en el santuario, realizada en 1796, mientras se hallaba en el exilio⁴⁸. Al parecer, la experiencia de aquella visita dejó una profunda huella en el joven Alexandre. Seis años más tarde, materializó el proyecto de dar a conocer aquél y otros bellos enclaves de la geografía peninsular, y retornó al mismo escenario con su equipo de colaboradores. La forma, la escala y el paisaje humanizado de Montserrat debieron atraer su atención desde un principio. La peculiar orografía y ubicación de la montaña, su simbolismo religioso, la historia y la vida de la abadía benedictina y de las ermitas, todos estos factores convirtieron este macizo, a sus ojos y a los de otros muchos viajeros anteriores o posteriores a él, en un lugar único⁴⁹. Estas cualidades hacían de la montaña un motivo excelente para reflexionar sobre las relaciones entre la humanidad y la naturaleza, y estimular la imaginación del lector mediante la narración de las impresiones y la evocación de las armonías allí percibidas.

René-Louis de Girardin (1735-1808) daba al diseñador de jardines el siguiente consejo: “Prendre ce que le pays vous offre; savoir vous passer de ce qu’il vous refuse, vous attacher surtout à la facilité et à la simplicité de l’exécution: voilà la règle de votre tableau”⁵⁰. Así es como el equipo de dibujantes del *Voyage* debió actuar frente a los escenarios de Montserrat. El objetivo de su trabajo era dar a conocer la variedad de escenas y de experiencias que la montaña les ofrecía, creando una imagen agradable y sugestiva de la misma. En común con Girardin y otros teóricos del jardín de la época, Laborde pensaba que el diseñador de jardines compartía con el pintor y el poeta una misma sensibilidad hacia el paisaje. Dada esta afinidad, las obras Laborde y Girardin sobre el jardín y también, en menor medida, las de Jean-Marie Morel (1728-1810), Jacques De Lille (1738-1813), Claude-Henri Watelet (1718-1786), Thomas Whately (1726-1772), nos hablan de las ideas y de la “sensibilidad” que dieron forma a los paisajes montserratinos del *Voyage*⁵¹.

El arte del jardín –afirmaba Laborde– es “la science de produire, dans un lieu quelconque, l’aspect le plus agréable que le site soit susceptible de représenter”⁵². En Montserrat, los dibujantes materializaron esta máxima creando la serie de ilustraciones sobre un mismo tema

más extensa de la publicación. El conjunto engloba panorámicas de la montaña y el santuario, vistas de las ermitas y de las cuevas de salnitro, representaciones del claustro principal, la iglesia y el huerto del monasterio, y de escenas de la vida cotidiana en la abadía y en las ermitas⁵³.

En el texto, Laborde alude a una combinación de sensaciones que los dibujos y grabados no podían remedar: el color gris de hierro de las rocas, los verdes umbrosos, los aromas del romero y el tomillo, las metamorfosis de la niebla, la luz filtrada a través de ella, y la cautivadora conjunción del son de las campanas del monasterio, los acordes de los instrumentos musicales, las voces infantiles de la escolanía, y los trinos de los pájaros. Los dibujantes no podían sugerir estas sensaciones en las ilustraciones, pero sí reflejar otros muchos aspectos del paisaje –las enormes rocas cilíndricas, los fuertes desniveles, precipicios y oquedades de la montaña, la vegetación, las intrincadas sendas, y las ermitas encastradas en las rocas o adheridas a las peñas–. Y además, podían evocar, mediante una variedad de efectos “pintorescos”, su experiencia del lugar. Así, escogiendo los puntos de vista, jugando con los contrastes de luces y sombras, enfatizando la silueta dentada de los riscos, recortando y añadiendo elementos, los ilustradores tradujeron, en términos gráficos, el carácter y la belleza del paisaje montserratinos, e intentaron recrear, empleando los instrumentos propios del medio gráfico, la atmósfera de paz y recogimiento que allí reinaba.

La palabra clave para definir, aquí y en otras muchas ilustraciones del *Voyage*, el principio que guía la composición de estas escenas, es armonía o unidad. “L’effet pittoresque et la belle nature –escribe Girardin– ne peuvent avoir qu’un même principe, puisque l’un est l’original et l’autre la copie. Or, ce principe c’est que TOUT SOIT ENSEMBLE, ET QUE TOUT SOIT BIEN LIÉ”⁵⁴. Laborde, refiriéndose al jardín de Méréville –ampliado y reformado por su padre– hace hincapié en esta misma idea:

“Ce qui plaît le plus dans tout l’ensemble du parc de Méréville est l’harmonie que règne dans toutes les parties. Le château a l’air d’avoir été bâti pour le jardin, tant il est en rapport de tous côtés avec lui. [...] Il est certains lieux que l’on ne peut ni peindre ni décrire, tant le charme dont ils nous entourent est puissant et varié. Ce ne pas seulement leurs différents aspects qui plaisent, c’est leur ensemble qui séduit, qui attache et plonge dans une sorte d’oubli du monde entier”⁵⁵.

Escribiendo sobre la pintura de paisaje, Alexander Cozens y William Gilpin, entre otros autores, otorgaron, asimismo, una gran importancia al principio clásico de la armonía. Según esta máxima, en la composición, el carácter, las distancias, los motivos o las luces, eran susceptibles de múltiples variaciones, pero no se debía perder de vista la trabazón, las conexiones y correspondencias que daban coherencia y sentido al conjunto.

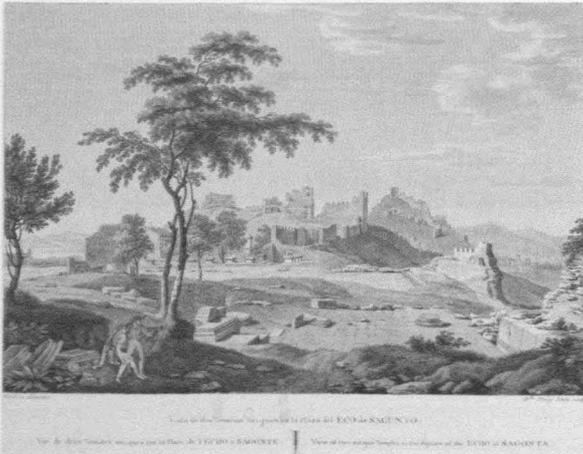


Fig. 11. Vista de dos templos antiguos de la Plaza del Eco de Sagunto. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

En uno de los episodios más líricos del relato, Laborde rememora con emoción la excursión a las ermitas. La de la Santísima Trinidad –escribe– “est situé au bas d’un co-teau, et dans un des sites les plus pittoresques: il est entouré d’une végétation riche, et rappelle les tableaux de Gaspre Poussin ou de Salvator Rosa” (fig. 13)⁵⁶. De nuevo, la referencia al paisaje clásico nos da pistas acerca de cómo miraban estos paisajes los dibujantes del *Voyage*, y también sobre su modo de dibujarlos. En la obra de Gaspard Dughet y de Salvator Rosa son comunes las escenas de temática eremítica, protagonizadas casi siempre por santos ermitaños. Dughet concibió estas escenas de acuerdo con los ideales del paisaje clásico. Rosa partió de este mismo esquema, pero en lugar de acentuar su carácter apacible y benigno –a la manera de Dughet– puso énfasis en el dramatismo y en el aspecto amenazador y lejano de los parajes habitados por los ascetas. En los dibujos de Laborde, Moulinier o Dutailly nada hay del carácter tumultuoso y convulso de las escenas de ermitaños, filósofos y otros solitarios retratados por Rosa. El recuerdo de Salvator Rosa y de Gaspard Poussin se materializa aquí en las fórmulas compositivas, en el énfasis puesto en las cualidades expresivas del roquedal, y en el modo de orquestar las formas de la vegetación, las nubes y el claro-oscuro: todos estos elementos añaden contraste y variación en el conjunto, y lo enriquecen dotándolo de una atmósfera particular⁵⁷. Pero el parentesco entre estas ilustraciones y la obra de Dughet o de Rosa no se limita a la forma; también las une su contenido o su mensaje, es decir, el sentido poético y filosófico asociado a estos paisajes.

Para abordar esta cuestión es conveniente retornar al marqués de Girardin. En el capítulo XV de *De la composition des paysages* (1777), establece una distinción entre

lo que él denomina *una situación pintoresca, una situación poética y una situación romántica*⁵⁸. Define la belleza pintoresca oponiéndola a la denominada *belleza de convención*:

“un assemblage de formes qu’on est convenu de trouver belles, [...] fût-ce même un assemblage des formes les plus parfaites, ce genre de beauté ne consiste que dans la régularité des contours et l’exactitude du trait ; ce n’est qu’une belle effigie ou la beauté immobile”⁵⁹.

Frente a la regularidad, la homogeneidad y la estabilidad de la “belleza convencional” –los rasgos del estilo de Le Nôtre (1613-1700)– Girardin ensalza la gracia, el movimiento y el carácter ameno y singular de las formas pintorescas propias del jardín moderno, el denominado “jardin paysagère”, “la belleza animada que el hombre de genio dibuja y el hombre sensible adora”:

“Ce qui plaît sans règle et sans art,
Sans airs, sans apprêts, sans grimaces,
Sans gêne, et comme par hasard,
Est l’ouvrage charmant des grâces”⁶⁰.

La *situación poética* apela al espíritu y a la memoria mediante el recuerdo de las escenas arcádicas cantadas por los poetas y recreadas por los pintores. Y la *Romántica* es la síntesis proporcionada de las cualidades de la pintoresca y la poética:

“sans être farouche ni sauvage, la situation *Romantique* doit être tranquille et solitaire afin que l’âme n’y éprouve aucune distraction et puisse s’y livrer toute entière à la douceur d’un sentiment profond”⁶¹.

Tras evocar la atmósfera de este tipo de paisajes, Girardin concluye su disquisición mediante una observación esclarecedora:

“C’est dans de semblables situations que l’on éprouve toute la force de cette analogie entre les charmes physiques et les impressions morales. On se plaît à y rêver de cette rêverie si douce, besoin pressant pour celui qui connaît la valeur des choses et les sentiments tendres ; on voudrait y rester toujours, parce que le coeur et sent toute la vérité et l’énergie de la nature. Tel est à peu près le genre de situations *Romantiques* ; mais on n’en trouve guère de cette espèce que dans le sein de ces superbes remparts que la nature semble avoir élevés pour offrir encore à l’homme des asiles de paix et de liberté”⁶².

Cabe destacar tres aspectos de este texto en relación con nuestro tema. El primero, es la facilidad con la que Girardin funde en el paisaje romántico las cualidades del pintoresco y del poético. Los dibujos de Montserrat se



Fig. 12. *Ermita de St. Onofre y Vista de la Cueva de la Virgen de Montserrat. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.*

ajustan perfectamente a la “situación romántica”, y son, igualmente, el resultado de una síntesis de diversas maneras de leer el paisaje. La polisemia y la flexibilidad del término pintoresco a las que nos referíamos al principio vienen a colación aquí. En el *Voyage de l’Espagne* como en las demás obras de este género, las formas pintorescas poseen una cualidad dúctil: pueden adaptarse, ajustarse o asimilar las propiedades y matices de otros géneros paisajísticos, en función del carácter del lugar descrito y de las intenciones del dibujante, ampliando, de este modo, el ámbito de sus reverberaciones y posibilidades expresivas. El segundo aspecto a remarcar es que la “situación romántica” no es, para Girardin, ni *feroz*, ni *salvaje*, sino *solitaria*, y *tranquila*. En los paisajes de Montserrat nada hay tampoco del estilo exaltado y agreste de muchas escenografías románticas. Y el tercero va ligado al segundo: la experiencia de los paisajes solitarios y tranquilos favorece el sentimiento de armonía o proximidad del ser humano y la naturaleza. En este contexto, las meditaciones acerca de la analogía entre “les charmes physiques et les impressions morales” adquieren un profundo sentido. Laborde evoca esta misma clase de reflexiones cuando se re-

fiere al sentimiento moral y religioso asociado a la experiencia de la montaña de Montserrat “ici les idées religieuses sont dans une harmonie imposante avec la grandeur de la nature”⁶³.

Tras las palabras de Girardin y de Laborde se adivina claramente la voz de Rousseau (1712-1778). Girardin sentía gran admiración por él; las meditaciones rousseaunianas sobre la relación entre la cultura y la naturaleza, y el ejemplo del jardín de Julie evocado en *La Nouvelle Héloïse* (1761), ejercieron un notable influjo en su estética del paisaje, y también inspiraron su reforma del jardín de Ermenonville. Rousseau pasó las últimas semanas de su vida en aquel apacible entorno, como huésped del marqués. Allí murió a principios de Julio de 1778. A instancias de Girardin, Hubert Robert (1733-1808) realizó un bello diseño para la tumba, situada en el parque, en la llamada Isla de los chopos⁶⁴.

Laborde conocía bien la historia y el diseño de Ermenonville, uno de los ejemplos más tempranos y prestigiosos de jardín irregular en Francia. Dedicó a este parque un extenso apartado de la *Description des nouveaux jardins de la France et ses anciens châteaux*, 1808⁶⁵. Respecto a

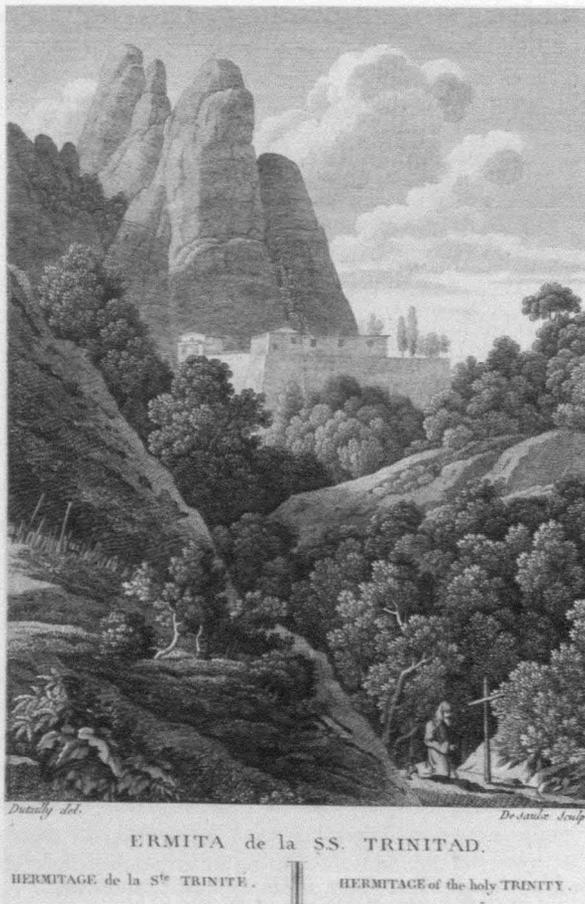


Fig. 13. Ermita de la Santísima Trinidad. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

su familiaridad con la obra de Rousseau, la impronta del filósofo es igualmente patente en el texto y en las imágenes de la *Description*. Así, por ejemplo, en el grabado titulado, *L'ermitage de J. J. Rousseau à Montmorency*, Constant Bourgeois –autor de las ilustraciones– recreó con delicadeza el ideal de vida sencilla encarnado en aquel rincón de la Val-d'Oise⁶⁶. Volviendo a las escenas de la montaña catalana, junto los temas mencionados, Laborde se hace eco también de otro concepto clásico elaborado por Rousseau: la unión de lo útil y lo agradable. En su visión, un tanto ensoñada, de la vida de los ermitaños de Montserrat, se refiere a la combinación temperada de religiosidad, labor cotidiana y placer espiritual, encarnada por ellos⁶⁷. A mi juicio, el dibujo atribuido a Laborde que lleva la inscripción *Hermite cultivant sont jardin*, y el correspondiente grabado de la *Vista de la ermita de Sant Benet*, son los que mejor ilustran el modelo de vida virtuosa y equilibrada que él vislumbró en los habitantes de Montserrat (fig. 14)⁶⁸.

Las “soledades y asperezas”, los placeres y bondades de la vida eremítica en Montserrat no sólo son descritas



Fig. 14. Vista de Porta Coeli tomada desde el interior del monte. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

en clave rousseauniana; el lector percibirá en el texto del *Voyage* el eco de otras lecturas. Entre las fuentes modernas podemos citar, por ejemplo, el poema del Abbé De Lille, *Les jardins ou L'art d'embellir les paysages* (1782), y la novela de François-René de Chateaubriand (1768-1848) –amigo de la familia Laborde– *Atala, ou Les amours de deux sauvages dans le désert* (1801). Haciendo abstracción del fervor y el énfasis romanesco de Chateaubriand, el retrato de los ermitaños de Montserrat presenta cierto parentesco con uno de los protagonistas de la novela, el padre Aubry, el Solitario de las montañas de los Alleghenies⁶⁹. Y respecto a las fuentes clásicas, tras la contraposición entre la vida tranquila de los anacoretas de la montaña y el “mundo tempestuoso” de las ciudades, y las referencias a la plenitud de la vida moral y espiritual en comunión con la naturaleza, se hallan las lecturas de Virgilio y Horacio, entre otros autores antiguos. En el texto Laborde nos cuenta que, tras una prolongada ascensión, alcanzó junto con sus acompañantes la Ermita de Sant Jeroni, la más aislada y encumbrada de todas las del macizo. En un embate sentimental, impresionado por la vista sobre el vacío y pensando en las renuncias y dificultades de la existencia en aquel vertiginoso paraje, escribió sobre la puerta de la ermita: “Sed secura quies et nescia fallere vita” (Virgilio, *Geórgicas*, II, 467)⁷⁰. Siguiendo una larga tradición literaria y artística, Laborde vio en los ermitaños de Montserrat la personificación del tópico de ascendencia horaciana *beatus ille*, (*Epodos* II). El ermitaño era, para él, la viva imagen del hombre que vive feliz en el campo, alejado de la esfera pública, liberado de sus ataduras, condiciones e intrigas, de vida austera y humilde en lo material, pero rico y generoso espiritual y humanamente. Como es sabido, Petrarca (1304-1374), en *De Vita solitaria* (1346-1356), dio un nuevo matiz al tópico clásico del “hombre feliz”, al conciliar la tradición pastoral y celebrativa de la vida rural de origen clásico, y la contemplativa y ascética he-

redada del pensamiento cristiano, con el fin de elogiar el *otium litteratum* de los que se apartan del “rumor mundano”. La recreación petrarquesca de la figura del solitario tuvo una gran fortuna en las letras y las artes renacentistas. Para acabar, dos clásicos del Renacimiento español, Fray Luis de León (1525-1591) y Fray Luis de Granada (1504-1588), completan esta ojeada a las fuentes literarias de la imagen de la vida monacal y eremítica en el *Voyage*. Laborde los cita en el relato de la excursión valenciana a propósito de otro conjunto monástico y sus alrededores: la cartuja de Porta Coeli (fig. 13). El claustro, los campos cultivados y los bosques que rodean la cartuja forman, a sus ojos, un todo armónico, un escenario ideal que “fait naître l'idée de la paix et meme du bonheur”. Laborde descubre en el transcurrir sosegado de la vida de los cartujos un ejemplo más del anhelado acorde entre el ser humano y la naturaleza⁷¹.

Mi periplo particular a lo largo de los métodos de representación, los esquemas, el vocabulario y el universo de ideas y de imágenes que conforman el sistema de interpretación del entorno puesto en práctica por los dibujantes del equipo de Laborde para modelar sus escenas del paisaje peninsular acaba aquí. A través de los ejemplos analizados en el artículo he procurado mostrar cómo los modelos conceptuales y las técnicas de representación

manejadas por los ilustradores del *Voyage* dieron lugar a configuraciones específicas, a imágenes de los lugares dotadas de un carácter singular, dentro siempre de la gama de posibilidades del medio y del género de los viajes pintorescos. Más allá de este estudio queda mucho trabajo por hacer para profundizar en otros aspectos relacionados con la compleja empresa del *Voyage*. Resta igualmente un largo camino por recorrer para conocer mejor las excelentes obras de Alexandre de Laborde en el campo de la arqueología y la historia del arte, la teoría del jardín o el pensamiento político. Y también son muchos los aspectos que todavía desconocemos en relación con la historia, los objetivos, la metodología y la herencia de los *Viajes Pintorescos* de los siglos XVIII y XIX.

NOTAS

- ¹ V. Jordi CASANOVAS y Francesc QUÍLEZ, *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820), Dibuixos preparatoris*, Del 30 de maig al 27 d'agost de 2006, MNAC, Barcelona, 2006.
- ² Laborde contó para realizar el proyecto del *Voyage* con un equipo de unos veinte dibujantes. Merece la pena mencionar la participación puntual de Dominique Vivant Denon (1747-1824) para la realización de dos dibujos: las *Ruines du Palais d'Alphonse*, y la *Maison du Cid* a Burgos, Institut National d'Histoire de l'Art, (inv. 21.012/21.013).
- ³ Oriol VALLS sugirió una hipótesis para explicar la existencia de estos dibujos: “Laborde potser va creure convenient, d'acord amb els seus col·laboradors, de fer unes sèries de dibuixos, ben acabats i acolorits amb bistres i aquarel·la, sobre els temes que més podien agradar al públic...”, Alexandre de LABORDE, *Viatge Pintoresc i Històric, El País Valencià i les Illes Balears*, Traducció i Apèndix, Oriol Valls, Notes de Josep Massot, Sèrie Il·lustrada 2, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1975, pp. 222-23.
- ⁴ Para seguir la fortuna del concepto “pittoresco” en la literatura artística italiana de los siglos XVII y XVIII, v.: Philip SOHM, *Pittoresco: Marco Boschini, his critics and their critics of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth-century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- ⁵ *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, and on Sketching Landscape* (1792).
- ⁶ *Essay on the Picturesque* (1794).
- ⁷ *The Landscape* (1794), *Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (1805).
- ⁸ “Watelet, Girardin, and, later, Laborde each contributes in a different way to the nationalist agenda: Watelet with his adherence to dreams of a simple rural economy and a reformed agriculture, as formulated by the group of Physiocratic economists in the 1750s and his devotion to Jean-Jacques Rousseau, whom he knew and whose celebration of nature and a life of sentiment colours his *Essai*; Girardin through his strong socio-political ideals; and Laborde with his sustained enquiry into pre-Le Nôtrean forms of garden art. Girardin is famous too, for welcoming Rousseau to his estate at Ermenonville, and for burying him there on the Isle of Poplars in a tomb designed by Hubert Robert”, John Dixon HUNT, *The Picturesque Garden in Europe*, Thames & Hudson, London, 2004, p. 96. Acerca de la historia de la estética de lo pintoresco y sus manifestaciones en la pintura, el jardín y la arquitectura en Inglaterra y Francia v.: Malcolm ANDREWS, *The Search for the Picturesque, Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*; Scholar Press, Aldershot, 1990; Raffaele MILANI, *Il Pittoresco, L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma-Bari, 1997; Javier MADERUELO, “La teoría de lo pintoresco y la obra de Gilpin”, prólogo de la edición de William GILPIN, *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, ABADA, Madrid, 2004, pp. 7-43; David WATKIN, *The English vision: the picturesque in architecture, landscape and garden design*, John Murray, London, 1982; y Dora WIEBENSON, *The Picturesque Garden in France*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.
- ⁹ V. especialmente, *Art and Illusion*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 2000.
- ¹⁰ Michel CONAN, Postface a la edición de William GILPIN, *Trois essais sur le beau pittoresque*, Éditions du Moniteur, Paris, 1982, pp. 119-150; John Dixon HUNT, *The picturesque garden in Europe*, London, 2004; Malcolm ANDREWS, *The Search for the Picturesque*, Aldershot, 199; Ann BERMINGHAM, *Landscape and ideology: The English Rustic Tradition*, University of California Press, Berkeley, 1986.

- 11 *Geografie dello Sguardo, Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino, 1994, p. 110.
- 12 *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.1 (1806), p. 18.
- 13 *Ibid.* Vol. 1.1, p. 23.
- 14 *Ibid.* Vol. 1.1, p. 10.
- 15 Barbara Maria STAFFORD, *Voyage into Substance: art, science, nature and the illustrated travel account, 1760-1840*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London, 1984, pp. 112 y s.; pp. 315-324.
- 16 Plancha CXIII, Vol. 1.2.
- 17 "A travers quelques romanins et quelques lauriers roses qui croissent sur ces murs perpendiculaires, on distingue l'épaisseur des différents couches de pierre qui les composent, et les sillons que les eaux y ont imprimés. Que de siècles il leur a fallu pur achever cet ouvrage! L'imagination se perd dans les calculs de cette nature, et il faut avouer que nous n'avons ni les forces ni les donnés nécessaires pur apprécier les seuls monuments qui attestent l'antiquité de globe", *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.2 (1811), p. 91.
- 18 Plancha LXXX, Plancha LXXXI, números 1, 2 y 3, Vol. 1.1.
- 19 *Ibid.* Vol. 1.1 (1806), p. 51.
- 20 *Ibid.* p. 52.
- 21 *Voyage into Substance: art, science, nature and the illustrated travel account, 1760-1840*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London, 1984, pp. 344-348.
- 22 He aquí el testimonio de Jules VERNE, "Après les voyages de Cook, de Ross, de Dumont d'Urville, de Richardson, et même d'Alexandre Dumas, il me resta assez appétit pour dévorer les soixante-six volumes de l' *Univers Pittoresque*, un ouvrage de Bénédictins que les plus dures règles de leur ordre ne les eussent jamais condamnés à lire. Les aventures, les découvertes, les expéditions, les excursions, les pèlerinages, les campagnes, les émigrations, les explorations, les itinéraires, les pérégrinations, les traversées, le tourisme, ces mille mots magiques, mis au service d'une même idée, se croisaient, tourbillonnaient dans mon cerveau", *Joyeuses misères de trois voyageurs en Scandinavie*, p. 1, 1er chapitre d'une oeuvre inachevée. - Publicado en *GEO Hors-série, Jules Verne*, Paris, 2003. El manuscrito se guarda en la Bibliothèque Municipale de Amiens. Al parecer Laborde colaboró en la edición de los volúmenes dedicados a España y Portugal del *Univers Pittoresque*, según la biografía publicada por la Académie des Sciences Morales et Politiques: http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/decede/LABORDE.htm
- 23 Acerca de este tema v.: Bernard SMITH, *European Vision and the South Pacific*, Yale University Press, New Haven and London, 1985.
- 24 "The curious spectator of landscape insensibly acquires a habit of taking notice, or observing all the parts of nature, which is strengthened by exercise. It may be perceived, that the application of this notice in youth is directed to the smaller parts (which are also the most strongly retained in idea), from which is gradually transferred to the larger as we approach to age, at which time we generally take notice of whole compositions. By the means of this propensity we lay up a store of ideas in the memory, from whence the imagination selects those which are best adapted to the nature of her operations", *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape* (1785), Libreria Editrice Canova, Treviso, 1981, pp. 14-15. El ejemplo de Alexander Cozens es especialmente significativo: el protagonismo que la imaginación, el azar y la interpretación personal adquirían mediante el método del manchado, contrarrestaba la posible obsesión por el detalle y la exactitud asociados a la observación cuidadosa de la naturaleza, y las inhibiciones propias de un excesivo apego a las reglas del dibujo aprendidas del estudio de los maestros. Cozens concibió, de este modo, un método para crear composiciones de paisaje que compensaba las consecuencias negativas del estudio del modelo natural y el artístico, es decir, las prácticas que él enseñaba para educar el ojo y la mano, y alimentar la imaginación y el recuerdo de sus alumnos. Tales prácticas eran la condición necesaria para que los planteamientos del "nuevo método" pudieran hacerse efectivos.
- 25 Oriol VALLS explica que Carlos IV había prometido a Laborde la adquisición de 150 ejemplares a 3000 francos cada uno. *Viatge Pintoresc i Històric, El Principat, Sèrie Il·lustrada 1*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1974, p. 10.
- 26 Acerca de los avatares del proyecto del *Voyage Pittoresque* v. Oriol VALLS, *Ibid.*, 1, 1974, pp. 9-13; Zenon MEZINSKI, "La figura d'Alexandre de Laborde" y Francesc QUÍLEZ, "Aproximació a les fonts artístiques del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*", a *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 26-27, 61-63.
- 27 El título completo reza: *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différents branches de l'administration et l'industrie de ce royaume*, H. Nicolle, Lenormant, Paris, 1808. En 1816 se publicó una versión castellana de la obra: *Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo: con una sucinta idea de su situación geográfica, población...y otras noticias que amenizan su lectura*, traducción libre de Mariano de Cabrero, Imprenta de Idelfonso Mompí, Valencia, 1816.
- 28 V. Zemon MEZINSKI, *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 24-25.
- 29 Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques, Fonds des dessins et miniatures.
- 30 Francesc Quílez, en el caso singular de Constant Bourgeois –al no haber datos documentales que demuestren su pertenencia equipo del Voyage– plantea la hipótesis de que sus aguadas podía haber sido realizadas no a partir del material gráfico recopilado durante el periplo, sino partir de los grabados. V. *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 69-70.
- 31 El dibujo preparatorio de Jacques Moulinier (MNAC/GDG 64710-D); la Plancha I del Vol. 1.1; y la acuarela de Constant Bourgeois realizada a partir del grabado o de un dibujo más detallado de Jacques Moulinier, del que no tenemos constancia (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Inv. 9157). Debo al historiador Albert García Espuche la constatación de la novedad de estas ilustraciones.
- 32 Por orden: Plancha III del Vol. 1.1; Dibujos de C. Bourgeois y J. Moulinier pertenecientes al fondo del Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, Reg. 9156 y 9155; Pancha IV del Vol. 1.1; Dibujo de J. Moulinier, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Inv. 9683; Plancha V del Vol. 1.1; Dibujo de J. Moulinier, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Inv. 9679; la aguada de F. Ligier se conserva en la Bibliothèque National d'Histoire de l'Art, Collection Jacques Doucet, París, Inv. 20791. Esta ilustración es, probablemente, el único testimonio gráfico del aspecto de las edificaciones situadas enfrente del Palau de la Generalitat de Catalunya, en el Carrer de les Escrivanies Públiques –el pórtico gótico de la Iglesia de Sant Jaume– y la adyacente Plaça de Sant Jaume –la Rectoría de Sant Jaume y la fuente de la plaza–. Todas estas edificaciones fueron demolidas en 1825. A propósito de la historia de esta transformación urbanística v.: Joaquim GARRIGA, "L'època del Renaixement s. XVI", *Història de l'Art Català*, Vol. IV, Edicions 62, Barcelona, 1986, p. 195. Agradezco al profesor Garriga la observación sobre el valor testimonial de la aguada de Ligier.
- 33 Plancha XCII del vol 1.2, basada en un dibujo de F. Ligier y el dibujo atribuido a F. Ligier, Col. Particular, v. *El viatge a Espanya...*, 2006, p. 112.
- 34 Plancha XL del Vol. 2.2, y la acuarela atribuida a Jean Lubin Vauzelle, Col. Particular, v. *El viatge a Espanya...*, 2006, p. 152.
- 35 Plancha LXXXIV del Vol. 1.1.
- 36 V. *El viatge a Espanya...*, 2006, p. 96.
- 37 Plancha CXXXVI del Vol. 1.2.
- 38 *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Vol. 1.2 (1811), p. 97.

- ³⁹ El conde Jean-Joseph de Laborde (1724-1794), el padre de Alexandre, que había adquirido una gran fortuna a raíz del comercio transatlántico, elogió este trabajo de Claude-Joseph Vernet. El pintor trabajó en la decoración de la mansión familiar de Méreville. Por otro lado, la obra de Vernet ejerció una gran influencia en la pintura de marinas francesa del siglo XIX. V. V.V.A.A., *Autour de Claude-Joseph Vernet, La marine à voile de 1650 à 1890*, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Anthese, Rouen, 1990.
- ⁴⁰ Plancha XLVIII del Vol. 1.1.
- ⁴¹ Fotografías. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, (B-9325 y B-9333).
- ⁴² Por orden: Plancha CLXX del Vol. 1.2; Dibujos de A. de Laborde y F. Ligier, MNAC/GDG 6483-D, Bibliothèque INHA, Col. Jaques Doucet, inv. 10984; Plancha CLIII del Vol. 1.2; Dibujos de J. Moulinier, MNAC/GDG 64821-D y 64822-D y Planchas CXIV, CXV, CXVI y CXVII del Vol. 1.2.; Plancha LV del Vol. 1.2.
- ⁴³ V. J. CASANOVAS, "Els monuments antics en el *Voyage* de Laborde", pp. 31-47; F. QUÍLEZ, "Aproximació a les fonts literàries del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*", pp. 49-60; y las fichas de J. Casanovas, R. ACEÑA, C. SALOM, M. R. MANOTE, A. CURTO, J. YEGUAS, E. HERNÁNDEZ, T. NOGALES, A. LÓPEZ y P. MARINETTO, *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 161-191.
- ⁴⁴ Plancha CXXIII del Vol. 1.2. En el *Voyage*, Xàtiva aparece como Sant Felipe, es decir, "Colonia nueva de Sant Felipe", el nombre con el que Felipe V de Borbón rebautizó la ciudad, en 1707, tras incendiarla y destruirla como represalia por el apoyo de los *xativins* a la causa del archiduque Carlos de Austria en la guerra de sucesión.
- ⁴⁵ Planchas CII a CIV del Vol. 1.2; Dibujos: Bibliothèque de l'INHA, Collection Jaques Doucet, inv. 20940, 20895 y 20897.
- ⁴⁶ Plancha CV del Vol. 1.2.
- ⁴⁷ Plancha C del Vol. 1.2.
- ⁴⁸ *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Vol. 1.1 (1806), p. 17.
- ⁴⁹ "Il est impossible de trouver des termes de comparaison pour des choses uniques dans la nature: ce lieu est entièrement différent des autres montagnes; on n'y voit pas ces sommets couverts d'une neige éternelle, ces torrents qui entraînent dans leur cours les arbres déracinés, et roulent avec fracas leurs eaux à travers les rochers; on ne s'enfonce point dans les forêts antiques comme le monde, et où la hache n'a jamais pénétré: les Alpes, les Pyrénées, les montagnes du Tyrol et du nord, n'apprennent point à connoître ce lieu tout à la fois et plus doux et plus imposant". *Ibid.*, p. 21. Acerca de la historia de las descripciones de Montserrat., v. David CARALT, "El monestir i les ermites de Montserrat", en, *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 164-165.
- ⁵⁰ René-Louis DE GIRARDIN, *De la composition des paysages*, (1777), Pays/Paysages, Champ Vallon, Seyssel, 1992, p. 21.
- ⁵¹ Jean-Marie MOREL, *Théorie des jardins*, Pissot, Paris, 1776 ; Jacques DE LILLE, *Les jardins ou l'art d'embellir les paysages*, Valade et Cazin, Paris, Rheims, 1782 ; Claude-Henri WATELET, *Essai sur les jardins*, Impr. De Prault, Paris, 1764 ; Thomas WHATLEY, *L'art de former les jardins modernes, ou l'Art des jardins anglais*. Traduit de l'anglais, Charles-Antoine Jomper, Paris, 1771. Refiriéndose al huerto del Monasterio de Montserrat, Laborde, mediante un juego de palabras, declara que la propia montaña es el jardín de los monjes: "leur véritable jardin est la montagne même; et il n'en existe pas de plus beau parmi ceux que l'art ou la nature ont voulu embellir". *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Vol. 1.1 (1806), p. 20.
- ⁵² *Description des nouveaux jardins de la France et ses anciens châteaux*, Delance, Paris, 1808, p. 51.
- ⁵³ Planchas XVI, XIX-XXXVII del Vol. 1.1. Las representaciones del claustro y del interior del templo poseen también un especial valor testimonial. El ejército napoleónico dinamitó el monasterio en 1812, destruyendo la mayor parte de las estructuras y elementos decorativos que aparecen en las láminas.
- ⁵⁴ *De la composition des paysages*, Seyssel, 1992, p. 23.
- ⁵⁵ *Description des nouveaux jardins de la France*, Paris, 1808, pp. 96, 111.
- ⁵⁶ *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Vol. 1.1 (1806), p. 21, Plancha XXVIII.
- ⁵⁷ V. Planchas XXVI-XXIX del Vol 1.1.
- ⁵⁸ *De la composition des paysages*, Seyssel, 1992, pp. 97-102.
- ⁵⁹ *Ibid.* p. 97.
- ⁶⁰ *Ibid.* p. 97.
- ⁶¹ *Ibid.* p. 99.
- ⁶² *Ibid.* p. 102.
- ⁶³ *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Vol. 1.1 (1806), p. 13.
- ⁶⁴ Hubert Robert también trabajó para Jean-Joseph de Laborde; participó en el diseño de la reforma del jardín de Méreville. Acerca de la relación de Hubert Robert con J. J. de Laborde y R. L. de Girardin, v.: Jean de CAYEUX, *Hubert Robert et les jardins*, Hercher, Paris, 1987. Pp. 83-94, láminas 28-43.
- ⁶⁵ El dibujo corresponde a la Plancha 117, p. 185. Se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, Notice n.º: frBN100664990.
- ⁶⁷ *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.1 (1806), p. 23. Laborde profundiza en esta misma idea refiriéndose a los campos de cereales y las viñas que rodean la cartuja de Porta Coeli, situada en la provincia de Valencia, v. Vol. 1.2 (1811), p. 93.
- ⁶⁸ MNAC/GDG 64723/1-D, Plancha XXXIV.
- ⁶⁹ Chateaubriand escribió un artículo para anunciar la publicación del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, v. *Mercur de France*, 4 juillet 1807, t. XXIX, pp. 7-21.
- ⁷⁰ "pero con todo tiene un descanso tranquilo y una vida que ignora el engaño", *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.1 (1806), p. 21.
- ⁷¹ "C'est en quittant ces lieux inspirateurs que le solitaire ira souvent rédiger, dans la calme du cloître, les idées qu'il aura méditées dans le silence des bois. C'est dans des situations pareilles que s'est développée le génie, des Louis de Grenade et des Louis de Léon. [...] Telle est la situation morale que nous avons cherché à exprimer dans la planche 121, où deux solitaires, conversant dans les bois que environnent la Chartreuse, semblent indiquer que l'on n'y peut concevoir que des idées grandes et religieuses, comme le lieu qui les inspire", *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.2 (1811), p. 93.

“Vivir el pasado”. Imaginación mito-poética en las casas-museo de El Greco y Cervantes

Julia Doménech

New York University in Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

Desde el Siglo XIX la idea de recuperar el pasado, de poder revivir literalmente la historia, se convierte en práctica común. El objetivo de este artículo es analizar cómo dos edificios determinados, las casas-museo de Cervantes y del Greco, a partir de su recreación mito-poética, articulan una determinada ideología histórica. El momento histórico preciso –reinado de Alfonso XIII– y la dirección institucional de ambos proyectos –Comisaría Regia de Turismo y Cultura Popular– evidencian una consciente apropiación y utilización de estos dispositivos turísticos, dentro de unas coordenadas contemporáneas precisas: el deseo de revivir, de resucitar, literalmente la historia.

ABSTRACT

During the Nineteenth-Century “Living the Past” became a constant intellectual and political endeavour. The aim of this article is to analyze how a certain historical-mindedness was projected upon some heritage spaces: the house-museums of Cervantes and El Greco, at the beginning of the 20th Century. The mythopoetic reconstruction of both spaces along with its institutional direction through the Comisaría Regia de Turismo, articulate a conscious desire of creating a precise National Identity through the staging of the past.

Entre el fin de las Guerras Napoleónicas y la Gran Guerra cristaliza el nacimiento del turismo moderno. El declive del Grand Tour, propiciado por las constantes acciones bélicas en el continente europeo, llevaron a una crisis las ideas sobre cómo y qué tenían que ver los viajeros-turistas europeos¹. A partir de estas fechas se conforma lo que John Urry denomina “la mirada del turista” (“*tourist gaze*”), es decir, una forma de visión estructurada y previamente determinada². Esta manera de ver se sostiene por instituciones estatales que establecen una perspectiva previa y una manera de viajar dirigida externamente, en las que priman el confort y un modo convencional de visión³.

En el caso español esta institucionalización del turismo viene determinada por la fundación de la Comisaría Regia (1911)⁴, institución anterior a la que habitualmente se considera como la decana: el italiano Ente Nazionale per le Industrie Turistiche (1919)⁵. La Comisaría Regia era heredera de las previas “Comisión Nacional para fomentar las excursiones turísticas y de recreo del público extranjero” (6 de octubre, 1905) y “Comisión Nacional Permanente”, dirigida por el Conde de Romanones y dependiente el Ministerio de Fomento. La Comisaría, dirigida desde su fundación (19 de junio) por el Marqués de la Vega Inclán, reorientará el turismo centrándose en la conservación del Patrimonio Histórico y, sobre todo, recrean-

do una determinada idea del pasado y de la historia de España (Fig. 1).

El propio Vega-Inclán define de este modo la importancia de la España monumental como objetivo de la propia Comisaría:

“Por lo que se refiere al monumento, tanto en Francia como en Italia y en España, países cuya historia se pierde en los remotos orígenes de las primeras colonias, varios siglos antes de Jesucristo, el elemento primordial de toda obra turística, considerada desde un punto de vista elevado y sin rebajar tan alta idea al nivel de una vulgar Agencia de viajes, el principal motivo y tema de atracción es, en nuestra opinión el monumento, entendiéndolo por el cuanto integra la exhibición de nuestro inmenso museo de arte.

Este será precisamente el atractivo más constante para todos los países jóvenes que admiran con religiosa veneración lo que a ellos les falta, encontrando aquí esculpidos en los viejos sillares la historia, la tradición y el arte que se pierde en los tiempos de la prehistoria”⁶.

La recreación de la nación como un “inmenso museo de arte” se verá no solamente apoyada por la conservación de determinados monumentos y ruinas (Sinagoga del Tránsito) (Fig. 2), sino también por la creación de: museos (Museo Romántico, 1924; Casa de Cervantes, 1916; Casa Museo del Greco, 1912), jardines, bibliotecas y archivos (estudios hebraicos en la ex sinagoga del Tránsito, 1913; Archivo Militar de Madrid a partir de la Guerra de Independencia, 1924), exposiciones (Cuadros del Greco en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1909) (Fig. 3), publicaciones (destacamos la célebre colección *El Arte en España*) e incluso hospederías y paradores (Fig. 4)⁷. De estos nuevos museos nos detendremos por su tipología en la Institución Cervantina y en la Casa Museo del Greco.

El objetivo de este artículo es analizar cómo y de qué manera afectarán las casas museo de Cervantes y El Greco a esta recuperación del pasado, al deseo de escenificar, literalmente, la historia⁸.

1. “VIVIR EL PASADO”: LAS CASAS-MUSEO

El problema que la restauración de los monumentos y de su autenticidad enmascara una de los grandes debates del Siglo XIX: ¿cómo se manifiesta la historia? John Ruskin prestó una especial atención a esta cuestión ya que su interés residía en la relación entre presente y pasado. Ruskin describe en el volumen cuarto de *Modern Painters*, como, a su juicio, esta relación se mantenía intacta en el continente europeo habiéndose quebrado en el Reino Unido. El problema de la fragmentación, de la discontinuidad, parece ser el eje de los posicionamientos estéticos de la época. Stephen Bann analiza cómo el problema de la

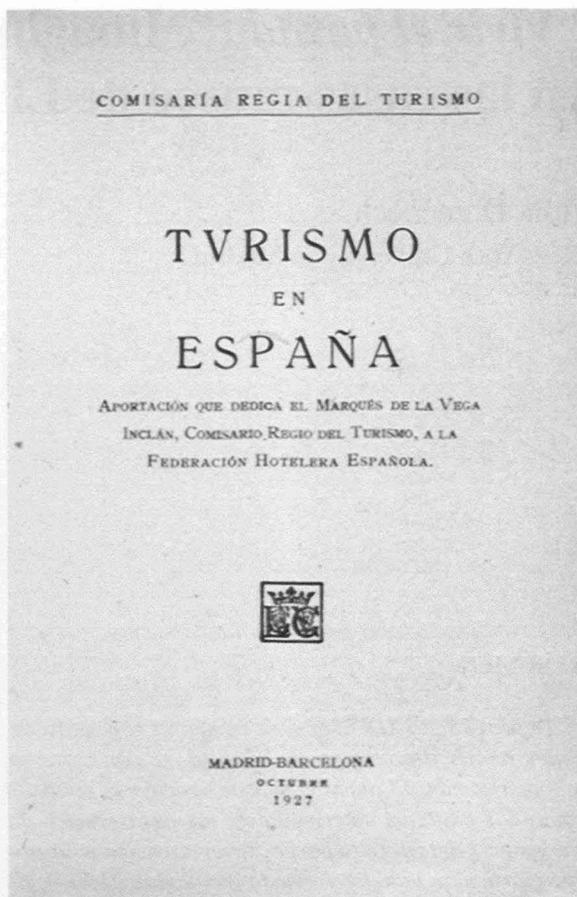


Fig. 1. *Comisaría Regia de Turismo. Turismo en España. Madrid, 1927.*

“integridad del pasado” aparece, así, salvado gracias a una “división mítica entre el todo y el fragmento”⁹. Así, es harto significativo que sea en uno de los propios escritos de la Comisaría Regia a propósito de las restauraciones donde se recupere la opinión de Ruskin¹⁰.

¿Pero dónde debemos situar estas casas museo que no son un monumento histórico artístico *per se*? Vega Inclán, con la creación de estas utópicas casas-museo parece querer hacer suyo el deseo de Walter Scott de reconstruir la historia; es decir, de construir el edificio como era, como es, conocido. Así, en el caso de Walter Scott, Bann nos explica que el edificio construido/reconstruido es un logro del conocimiento e imaginación de su autor más que de cualquier conexión entre el objeto existente con el pasado. Es decir, el edificio se manifiesta como una recreación mito poética en la que la arquitectura se transmuta en una apropiación épica del pasado. El meollo de la cuestión, concluye Bann, no está en la psicología o la estética sino en la “poética histórica”¹¹. Más tarde, arguye Bann estas

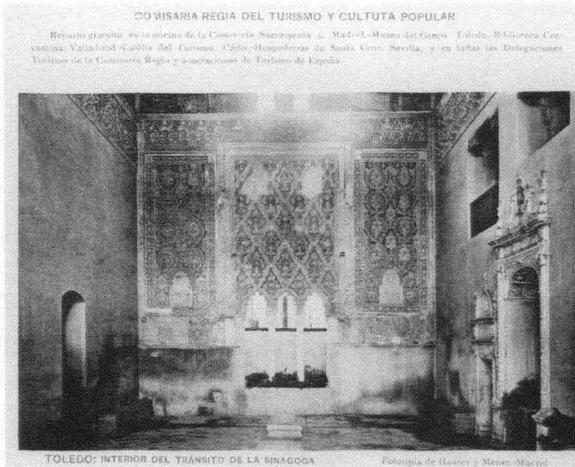


Fig. 2. Comisaría Regia de Turismo. Sinagoga del Tránsito.



Fig. 4. Toledo. Biblioteca de la Hospedería y Residencia de Artistas.

“poéticas históricas” se transformarán en “ideología histórica” (“historical mindedness”) y dependerán de unas técnicas retóricas específicas y recurrentes¹².

De acuerdo con Schechner, la idea de transformar un espacio en un lugar determinado articula su mutación en espacio teatral¹³. En este caso el espacio de una casa burguesa-museo se ha convertido en un espacio escénico, de performance turístico en el que son los propios visitantes-espectadores los que se identifican, imaginativamente, con la familia que habitó, vivió ese mismo espacio ya preformativo¹⁴. La popularidad o la creación de las casas museo ha sido analizada en su vertiente técnica de un modo casi exclusivo¹⁵. De nuevo es Stephen Bann quien en su ya clásico estudio sobre Du Sommerand y el Musée



Fig. 3. Exposición de Obras del Greco. Nuevo Mundo. 10 de mayo de 1909.

de Cluny (1835)¹⁶, creado ha comienzos del siglo XIX, nos da las claves para entender el deseo de reconstrucción de un espacio dentro de la “ideologización histórica” a comienzos del siglo. Tanto en el Museo como en el conocido texto de Du Sommerand —*Les Arts au moyen âge* (Paris, 1839-46)—, el objeto histórico se impone al texto, creándose la sensación de que el pasado puede ser revivido mediante la exhibición de objetos históricos, siempre que estos sean “el fruto de una colección metodológica”¹⁷

La idea de recrear mediante museos concretos e incluso recuperar edificios emblemáticos en los que habrían nacido o vivido pintores y escritores célebres, no es nada nuevo y corresponde con un deseo de recobrar la historia, es decir, en palabras de Bann, de “dar una forma específica al modo de exhibir los objetos y de producir un ambiente determinado en el que la historia pudiera ser visualmente representada”¹⁸. De esta manera, Bann analiza cómo estos dispositivos visuales restituyen la Historia, o diríamos mejor “La” Historia que desde el Estado se pretende sea restablecida.

En efecto, además de analizar la historización, y descontextualización de los objetos como si de un gigantesco

estudio de pintor trovador se tratara, Bann enfatiza la influencia de los dioramas y panoramas en la “reformulación de los códigos de representación histórica”¹⁹. Así, la posición que rompe con el punto de vista único y obliga al espectador a moverse alrededor del panorama o es transportado en el caso del diorama²⁰, permite que el ambiente rodee en un todo a ese espectador, proporcionándole una nueva sensación y visión del espectáculo-entretenimiento. En este sentido, para Bann, es determinante en los dioramas de Daguerre la presencia de elementos reales; por ejemplo, de rocas verdaderas del Vesubio en un diorama sobre este tema, que producen una ruptura espacial y sobre todo temporal. Estas nuevas representaciones sobrepasan los intentos de la pintura de historia reducida a meros souvenirs²¹.

A esto se une, desde nuestro punto de vista, la escenificación del espectáculo turístico en una casa burguesa, en la que la familia se integra de un modo perfecto al intentar imaginar el pasado histórico de estos escritores o artistas transformados en verdaderos “héroes del pasado”. Hoy, no solo las casas históricas se transforman en espacios que se pueden visitar proporcionando al turista la sensación de estar en contacto con una “back region”²², sino que los museos, las exposiciones, se transforman en casas como en la reciente *At Home in Renaissance Italy*, (Victoria & Albert Museum, octubre 2006-enero 2007). En ella, el espacio del museo intentaba recrear una casa del renacimiento italiano dentro de ese gran museo burgués que es el V&A. Esta experiencia era, en cambio, similar a las casa museo en cuanto a su intención última, ya que el espectador-visitante imaginaba sentirse dentro de un espacio histórico, aunque los modos y recursos fueran diferentes dejando más a la propia imaginación fragmentando en nuestra sociedad los dos momentos espacio-temporales.

En el Reino Unido, es en el Siglo XIX cuando se institucionaliza el ‘Shakespeare’s Birth-Place’ comprado en 1847, lugar al que acudieron Dickens, Keats y, cómo no, Walter Scott. Parece que fue en el jubileo celebrado en septiembre de 1769, dirigido por el célebre actor inglés Garrick, cuando se inició un creciente interés por la casa de Stratford. La casa natal de Shakespeare antecede en unos años a los primeros intentos, que datan de 1872, de dedicar la casa en la que Cervantes vivió en Valladolid a una función cultural. El proceso de identificación, reconocimiento y fundación de la “Sociedad: La Casa de Cervantes de Valladolid” (1875) fue un impulso promocionado por José Santa María de Hita y no dirigido ni condicionado por las autoridades en un primer momento. Jesús Urrea nos cuenta cómo incluso la lápida con la inscripción: “Aquí vivió Cervantes / Año de 1603”, fue erigida sin ceremonia alguna²³. De este primer intento privado por crear una institución cervantina, nos interesa, por sus connotaciones historicistas, el deseo de decorar la “Casa” como un escenario. Urrea rescata los textos que quedan



Fig. 5. Valladolid. Casa de Cervantes.

como únicos y primeros vestigios anticuaristas de un farmacéutico, Mariano Pérez Minguez, el Sommerand español, quien: “... ayudado por los propietarios, decoró la casa ‘con muebles y objetos antiguos, dándose a aquel histórico recinto todo el color posible de época’”²⁴. La decoración incluía “un lecho del siglo XVII”. La recreación de una pretendida cocina de época etc., confería a la casa “un ambiente que la imaginación completaba”²⁵. El origen de esta curiosa aventura museística es el deseo de imitar lo que ya se venía haciendo en otros países europeos. Urrea recoge un interesante dato de época al justificar que se cobraba la entrada “como se ha hecho y sigue practicándose dentro y fuera de España en muchos monumentos que guardan recuerdos de algún genio inmortal”²⁶.

La referencia parece hacerse eco de la casa natal de Shakespeare que a mediados del siglo XIX contaba con guías publicadas y descripciones de su interior. De esa guía, nos llama la atención que ya se hacían eco de la no autenticidad de los objetos expuestos: “In this lowly dwelling some antiquated lumber was formerly imposed upon the World as its original furniture at the period of Shakespeare, but to none of which the least authenticity belonged...; for it is well known that the furniture of this house has undergone more alterations than the building itself...”²⁷.

Los criterios para la elección de objetos dejan de estar basados en cualidades históricas o artísticas y pasan a depender de un tercer tipo de rol, tipo que Riegl clasifica como objetos identificados con “los signos visibles del tiempo y de la decrepitud”²⁸. Es decir, desde un primer momento es más importante la adecuada escenificación del espacio que la propia elección de objetos; elección carente, en muchos casos, de rigor historicista.

Tras unos años en los que siguió funcionando, poco a poco esta primitiva casa-museo cervantina fue siendo abandonada y se encontraba ya en un estado casi ruinoso cuando, en 1912, Vega Inclán se hace cargo de ella, con el

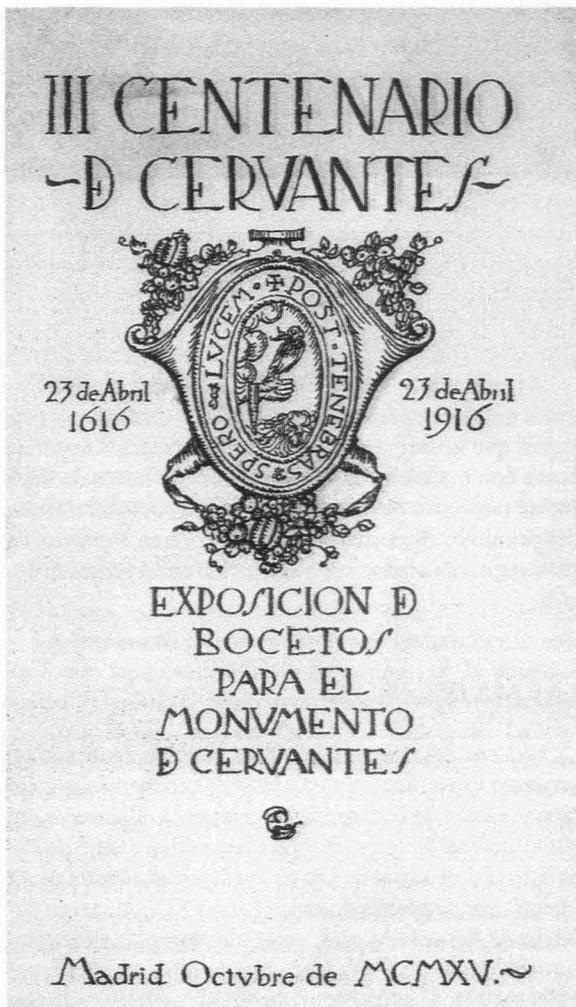


Fig. 6. III Centenario de Cervantes. Exposición de Bocetos para el Monumento de Cervantes. 1915.

patrocinio de la Hispanic Society de Nueva York y de Alfonso XIII. A partir de este momento la institucionalización del proyecto y el marco en el que se sitúa pierden el carácter anecdótico para pasar a formar parte de un plan global de recobrar y en cierto sentido, resucitar el pasado, en palabras de Vega Inclán el deseo por recuperar “monumentos de arte o vivientes recuerdos de nuestras gloriosas patrias”²⁹. El centenario de *El Quijote*, primero y el de Cervantes más tarde encuadran la reconstrucción y oficialización de la Casa de Cervantes (Fig. 5).

El centenario de *El Quijote* tuvo una mayor repercusión en el ámbito intelectual mientras que el de Cervantes la encontró en el ámbito institucional y político. Eric Storm se remonta a la pérdida del 98 y a unos artículos de Benito Pérez Galdós en *Vida Nueva*, “en los que afirmaba que tras la pérdida de las colonias *El Quijote* constituía el



Fig. 7. Exposición de anteproyectos para el monumento a Cervantes. *Nuevo Mundo*, 8 de octubre de 1915.

principal objeto de orgullo nacional”³⁰. Mas adelante, es en *El Imparcial* dónde se gesta la iniciativa de impulsar las celebraciones del centenario, apoyada por José Ortega Munilla y Jacinto Octavio Picón. Desde un plano académico fueron Juan Valera, con una conferencia para la Real Academia de la Lengua con asistencia del Rey Alfonso XIII, y Menéndez Pelayo y con su célebre discurso en la Universidad Central, los que marcaron el centenario. Storm analiza que, a pesar de las críticas inherentes de ambos discursos, “los católicos conservadores utilizaron el centenario sobre todo para señalar el lazo de unión indisoluble entre el pueblo español y la fe católica”³¹. De carácter distinto fueron los textos de Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) y la *La ruta de Don Quijote*, de Azorín: en ambos se entretienen muchas de las visiones y construcciones de la Generación del 98, en su aspecto más crítico y en la identificación entre el pueblo español y el personaje de Cervantes³².

Para el centenario de Cervantes, años más tarde, es el Monumento a Cervantes (Fig. 6) el que acapara la aten-

ción social y de la prensa, con la asistencia de los Reyes al palacio de Exposiciones del Retiro para ver los anteproyectos, como muestran estas imágenes de *Nuevo Mundo* (Fig. 7). Pronto la elección del jurado y el propio monumento son considerados como una “empresa verdaderamente nacional” para recordar “que hubo un pretérito en que la literatura castellana, como las castellanas armas, no tenía rival peligrosa”³³. El fallo del jurado no se alejaba de las pronósticos y fue el proyecto de Teodoro de Anasagasti y de Mateo Inurria el premiado con el primer premio, seguido por el de Rafael Martínez Zapatero y Lorenzo Coullaut Valera y, en tercer lugar, por el de Hernández Briz y Angel Ferrant³⁴.

Este profundo carácter oficial e institucional no aparece reservado en un primer momento a la Casa de Cervantes ya que, aunque el Rey visite las obras durante su estancia en Valladolid en 1915, esa visita aparece reflejada escasamente en la prensa³⁵. Es más, parece que el empeño de Vega Inclán y del propio mecenas del proyecto, Alfonso XIII, se enmarcan en otro contexto distinto: el de la Comisaría Regia de Turismo³⁶.

Enfrentado con la decoración y restauración de la Casa de Cervantes, Vega Inclán es consciente del peligro de realizar un pastiche. Así, afirma su “... decidido propósito de evitar restauraciones y disfraces que borran generalmente el carácter de nuestros mas preciados monumentos, y con la arraigada creencia y religioso respeto con que consideraba las modestas viviendas, ¿qué orientación ni que otro procedimiento debía y podía guiarme más que una absoluta austeridad?”³⁷. Vega Inclán se encuentra en esta disyuntiva entre crear un monumento atractivo para el público y el de respetar una determinada visión de austeridad para preservar una concepción espiritual de la obra de Cervantes, ya que: “Aun cuando siempre creímos que el mejor monumento es la el de la obra cultural misma que difunda esta Institución, las muchedumbres y los pueblos piden y necesitan monumentos tangibles...”³⁸. Este deseo de austeridad y limpieza contrasta con la posible decoración anterior de la que solo podemos imaginar su carácter, sin duda, trovador.

En este caso, Vega Inclán aboga por una experiencia casi mística del visitante, “dejando a los privilegiados que sepan sentir la más dramática de las emociones al contemplar las desnudas paredes y la disposición primitiva de aquellos sagrados aposentos, pero sí rodeándolos de elementos que deban perdurar y dar vida a aquel homenaje, cimentándolo principalmente sobre libros y lecturas en dos bibliotecas...”³⁹. De este modo, el 23 de abril quedo inaugurada la Biblioteca Popular Cervantina.

Pero no debemos olvidar que el deseo de la Junta es el de motivar en el visitante de la casa-museo una determinada imagen simbólica de España. Vega Inclán es consciente de ello: el “pensamiento predominante para la realización de esta obra” es el “tan honroso como arduo era

el problema de habilitar estas modestísimas mansiones con la dignidad, decoro y respeto con que deben contemplarse por las muchedumbres que por ellas desfilen, para rendir un homenaje a Cervantes, al habla castellana y a España, en fin”⁴⁰. La presencia de Lepanto es requerida en esta perfecta simbiosis de los castellano y de lo católico con la que el nacionalismo contemporáneo estaba reutilizando la figura de Cervantes: “Allí solo cabe alguna reliquia de Lepanto y un libro ante el cual la humanidad acuda con su admiración y su homenaje”⁴¹. Este recuerdo lepentino se materializa con la compra de *Batalla de Lepanto*.

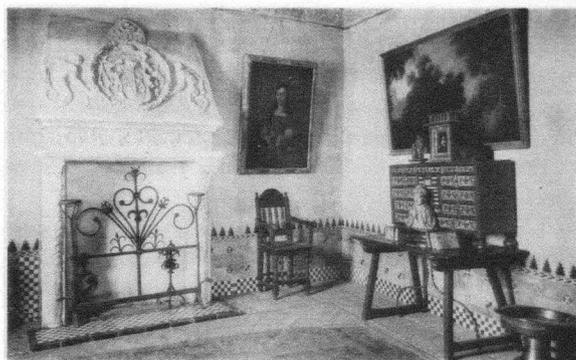
A pesar de que Vega Inclán había hecho acopio de distintos muebles y objetos para decorar la casa museo, ésta parece que se encontraba lejos de una recreación histórica por, a nuestro juicio, el propio deseo y las dudas de Vega Inclán respecto a otro tipo de museo. La *poética histórica* del primitivo dispositivo ideado por Pérez Minguez ha sido sustituida a manos de Vega Inclán en *ideología histórica*.

LA CASA DEL GRECO

La Casa del Greco se enmarca también dentro de un proyecto específico: por una lado, la recuperación y nacionalización de El Greco⁴² y por otro, la concreción turística de Toledo como destino casi exótico dentro de España⁴³. En el primer caso el “redescubrimiento de El Greco” que comienza durante el siglo XIX queda, en palabras de Fernando Marías, determinado por la monografía de Cossío de 1908. Esta monografía, escrita entre 1899 y 1904, se sitúa dentro de toda la estética de la Generación de 1898⁴⁴. En esta lectura del Greco, que subraya la relación “entre El Greco y la religiosidad popular castellana”⁴⁵ de la época, influye el pensamiento institucionalista.

Es la versión de Cossío, que la Comisaría Regia adopta encargándole –no pudiendo ser de otro modo– el volumen *El Greco*, que se publica con el número 10 de la colección El Arte de España. Esta edición en inglés y en francés es la carta de presentación para el turista no sólo local, sino extranjero, provocando una imagen y construcción predeterminada.

No obstante, esta visión se oficializa con la Exposición de Cuadros del Greco en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inaugurada por el Rey el día 10 de mayo de 1909 (Fig. 3). La Exposición sirve como aperitivo para la propia Casa Museo del Greco, que Vega Inclán había adquirido previamente y que había cedido al Estado (Sesión 31 de octubre de 1907). Fueron diecinueve los lienzos expuestos y ya la prensa mostraba, junto a las imágenes del Rey, fotografías de la futura Casa Museo. El proyecto no podía ser calificado sino de “patriótico”⁴⁶.



TOLEDO: CASA DEL GRECO, CHIMENEA DEL RENACIMIENTO Fotografía de Hauser y Menet-Madrid

COMISARÍA REGIA DEL TURISMO Y CULTURA POPULAR

Reparto gratuito en la oficina de la Comisaría, Sacramento s. Madrid; Museo del Greco, Toledo; Biblioteca Cervantina, Valladolid-Castilla del Turismo; Cédula-Hospederías de Santa Cruz, Sevilla; y en todas las Delegaciones

Fig. 8. *Comisaría Regia de Turismo. Toledo. Casa del Greco: chimenea.*

La “salvación de más de cuarenta lienzos del Greco (sic), que fatalmente estaban pereciendo en la imperial ciudad”⁴⁷ ha sido el objetivo primero de Vega Inclán, que propone además la creación de un Museo del Greco. Museo dedicado al pintor o convertido en “... Museo Castellano... donde se conozca y estudie, desde el Greco hasta D. Vicente López, y donde se exhiba con todos los elementos, condiciones y ambiente que deben tener los museos para lograr la mas intensa y refinada contemplación”⁴⁸. El canon oficial quedaba así definido: de El Greco a Vicente López. Canon marcado por un profundo casticismo del pintor cretense que el propio Vega Inclán subrayaba citando a Cossío:

“La adusta y agria Castilla fue para él benigna, porque lo hizo libre. Solitario en ella, olvida reglas y abandona maestros, se acoge así propio, intima con el espíritu y la naturaleza regionales, derramase en ellos libremente, a la vez que se deja penetrar por los mismos; se apodera, al fin, del genio de la tierra y del alma española...”⁴⁹.

La Casa Museo, restaurada por el arquitecto Eladio Laredo, debería ser visitada conjuntamente con la Sinagoga del Tránsito (Fig. 2), también adquirida por Vega Inclán. Se creará así un nuevo dispositivo turístico en el que una nueva construcción de Toledo quedaba predeterminada. Desde entonces son dos los hitos que caracterizan y exotizan a la Ciudad Imperial: por un lado El Greco y por otro, el carácter multicultural de sus sinagogas y posteriormente de la Mezquita del Cristo de la Luz. De este modo, Toledo se convierte en la “Ciudad de las tres culturas”. Las visitas del Rey en 1913, 1914 y 1915 quedan recogidas en un álbum con imágenes del Monarca a la Casa del Greco⁵⁰. Son estas vistas una manera tanto de reforzar la identidad nacional –viajes que habían comenzado cuando Maura fue nombrado primer ministro en 1903 y



TOLEDO: CASA DEL GRECO, COCINA

Fotografía de Hauser y Menet-Madrid

COMISARÍA REGIA DEL TURISMO Y CULTURA POPULAR

Reparto gratuito en la oficina de la Comisaría, Sacramento s. Madrid; Museo del Greco, Toledo; Biblioteca Cervantina, Valladolid-Castilla del Turismo; Cédula-Hospederías de Santa Cruz, Sevilla; y en todas las Delegaciones de la Comisaría Regia y Asociaciones de Turismo de España.

Fig. 9. *Comisaría Regia de Turismo. Toledo. Casa del Greco:cocina.*

viajó por el país con Alfonso XIII⁵¹— como de promoción turística⁵². La visita a la Casa del Greco es ya una referencia obligada en 1914, cuando M.^a del Pilar Baviera y Borbón recorre España, quedando así conservada en su álbum privado⁵³.

Esta extraña conjunción entre Casa Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito aparece, subyacentemente, en la guía escrita por Rafael Doménech. La guía comienza con una inefable descripción del personaje que construyó la Sinagoga del Tránsito (1336-1357) y, según creía la tradición, también la casa sobre la que se sitúa la Casa Museo del Greco: Samuel ha Leví. La descripción, teñida por un ignominioso antisemitismo, culpa al Tesorero Real de Pedro I y a los judíos en general de “la opresión que éstos ejercieron sobre el pueblo de Castilla”⁵⁴. Tras el prendimiento y la caída de Leví, el autor refuerza el mito del oro, la alquimia y la hechicería practicados por el banquero hebreo en los sótanos.

La siempre problemática presencia y expulsión de los judíos en la Península queda por un lado desactivada y, por otro alentada. Así, la Comisaría Regia de Turismo anuncia la “Consolidación, conservación y exhibición de la *ex Sinagoga* del Tránsito” (subrayado mío) en el año 1912, junto a la creación allí de una Biblioteca para facilitar los estudios hebraicos, en 1913. Pero, simultáneamente, edita el panfleto que acabamos de ver con diatribas antisemitas; librito traducido, escrito por lo tanto para ser leído por turistas extranjeros. Asimismo no debemos confundir el propósito de las visitas a la “*ex Sinagoga*” ya que ésta, vacía de contenido, de historia, queda transformada en un mero artefacto cultural⁵⁵. El Tránsito, incluso hoy en día como Museo Sefardí, ya nunca será una sinagoga. La presencia de los judíos en España es, por lo tanto, historia y refleja la mentalidad contemporánea que transfor-

ma en vestigios del pasado los monumentos de origen hebreo⁵⁶.

La intención de la guía *La casa del Greco* es ofrecer un marco no solo turístico, sino casi espiritual de la visita a Toledo. De este modo se recomienda al viajero visitar primero *El entierro del Conde de Orgaz* en la cercana Iglesia de Santo Tomé: "... maravilla de nuestro arte, que tan prodigiosamente encierra muchos aspectos del alma española y toda la del Greco"⁵⁷. Esta misma idea aparecía en el volumen de Cossío para la Comisaría, al afirmar que la pintura "... es la obra más significativa y de mayor alcance del Greco, así como la página más substancial y penetrante de la pintura española"⁵⁸. Este paseo turístico se transforma en un camino metafórico en la prosa de Rafael Doménech, ya que: "Vuestro espíritu fuertemente impresionado por la visión del Entierro del Conde de Orgaz y el paisaje severo del Tajo y los cigarrales, va interrogando aquellas reliquias del pasado, con el deseo de que os cuenten las historias que presenciaron y las leyendas que oyeron recitar a los moradores de la imperial ciudad"⁵⁹. Resucitar el pasado constituye el fin último de esta visita.

El interior de la reconstruida Casa Museo es similar al de la Casa de Cervantes, teniendo un especial énfasis su carácter castellano y austero, mezclando objetos y subrayando la condición hispana del espacio (Fig. 8). Los objetos siguiendo la idea de Riegl, captan el estado de decrepitud y proporcionan al espectador un carácter de recreación de la historia. De estas fotografías de época nos llama especialmente la atención la cocina (Fig. 9), muy similar a la actual de Valladolid. En ambas, como en el comedor de esta última, la influencia pictórica ha subvertido el orden natural y es ahora la pintura la que contamina los dispositivos visuales, influyendo en la escenificación naturalista de mesas y cocinas que parecen más bodegones españoles del XVII que verdaderas casas. La descripción

de estas estancias es escueta en la descripción de la guía: "... son como pequeñas salas de un Museo; hay en ellas muebles antiguos, ejemplares de nuestra imaginería y cuadros del Greco, Valdés Leal..."⁶⁰. En la Casa Museo del Greco se incorpora también una Capilla y un jardín con tinajas, rejas del Renacimiento y azulejos árabes construyendo un *bric à brac* de nuestro pasado.

La idea de revivir el pasado como objetivo último de este espacio queda magistralmente expresado por el propio autor:

- "Yo te deseo lector, que el espíritu del pasado reviva en tu corazón y recite en los oídos de tu alma hechos de nuestras grandezas y leyendas poéticas de nuestro pueblo.
- En el camino accidentado y tal vez prosaico de tu vida, te detendrás un momento en la morada del Greco para soñar. Todo es vivir, porque 'la vida está tejida con los mismos hilos de nuestros ensueños'⁶¹.

Quedan así fijados los propósitos de la Comisaría Regia de Turismo y del propio Vega Inclán: resucitar el pasado a partir de unos dispositivos preformativos-turísticos que construyen una determinada idea de Nación. La identidad española en un momento de auge nacionalista, no solo periférico, sino también dentro del propio Estado, se articula con la utilización de estos "héroes del pasado", que son esgrimidos por parte del Gobierno creando una verdadera ideología histórica. Para hacerlo, el turismo se convierte en un arma enormemente eficaz al resultar un elemento aparentemente inocuo. "Resucitar el pasado", o mejor "un determinado pasado", es la ideología que se cuela en estas supuestas inofensivas casas-museo, que se apropian de -y distorsionan- la obra artística de Cervantes y del Greco.

NOTAS

¹ Esta artículo ha sido posible gracias a una ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia, Plan Nacional de Investigación Científica y Desarrollo e Innovación Tecnológica, Proyecto de Investigación "*Lo español como mascarada. Cultura visual, turismo y construcción de la identidad cultural desde el 98 hasta el "boom" de los 60 del siglo XX*", HUM2005-04403/ARTE.

Una primera versión de algunas de estas ideas fue presentada y discutida en el *Workshop /Lo Español como Mascarada*, en la Universidad Complutense de Madrid (noviembre, 2006). Desde aquí agradezco a los profesores Christopher Pinney (UCL) y Annie Coombes (Birckbeck College) sus comentarios y contribuciones. Y, cómo no, a mis compañeras del grupo de investigación Jordana Mendelshon, Miriam Basilio y sobre todo a su directora, Estrella de Diego, por su ayuda y constantes aportaciones en el desarrollo de esta investigación.

² John URRY, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in contemporary Societies*, London, 1990.

³ Paul FUSSELL, *The Norton Book of Travel*, New York, 1987.

⁴ ROSA CAL, "La propaganda del turismo en España, primeras organizaciones", *Historia y Comunicación Social*, n.º 2, pp. 125-133, Servicio de publicaciones U.C.M., 1997.

⁵ James BUZARD, *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways of Culture 1800-1918*, Oxford, 1993.

⁶ MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN, *Turismo en España*, Madrid-Barcelona, Comisaría Regia de Turismo, 1927, p. 17.

⁷ Véase VEGA INCLÁN, 1927:

- "Consolidación, conservación y exhibición de la ex Sinagoga del Tránsito". Toledo, 1912.

- Descubrimiento, consolidación y ornato del Patio de Yeso en el Alcázar de Sevilla, 1914.
- Traslado de la Puerta de Marchena y su instalación en los jardines nuevos de los Reales Alcázares de Sevilla, 1915.
- Urbanización y apertura de una nueva calle en la Judería de Sevilla. Barrio de Santa Cruz, 1916.
- Exploraciones en el patio de la Iglesia del Salvador Sevilla (descubrimiento capiteles romanos y visigóticos), 1917.
- Rehabilitación provisional y saneamiento de la ruinoso techumbre del Monasterio de Leire. Octubre, 1922.
- Traslado e instalación en los jardines de Valladolid del Arco de ingreso del Convento de la Armadilla (Cogeces del Monte). 1925.
- Consolidación de una parcela en las ruinas de los Palacios de Villena, en Toledo, y construcción de una capilla absidal para emplazar y exhibir un magnífico artesonado mudéjar. 1924-1925.
- Auxilio para la reparación de la techumbre de la Iglesia de la Magdalena Valladolid y reparación de una Cruz gótica de Conjuero en la Placeta de la Parroquia de Santiago. 1925.
- Adquisición, traslado y colocación en el Parador de Navarredonda (Gredos) de dos portadas de sillería de los siglos XV y XVI”.
- 8 Dejamos aparte la Casa Museo de Lope de Vega en Madrid al depender de la Real Academia de la Lengua y pertenecer a otro momento histórico e ideológico radicalmente distinto. El 13 de junio de 1931 se forma el Patronato de la Fundación y el 15 de junio de 1932 recibe la Academia el edificio madrileño. Las obras dirigidas por el arquitecto Pedro Muguruza se terminan en octubre de 1935.
Veáse: R. MENÉNDEZ PIDAL, “El Hogar de Lope de Vega” y P. MUGURUZA, Julio CAVESTANY y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Noticia sobre la Reconstrucción de la Casa de Lope de Vega” en Centro de Estudios Históricos Fichero de Arte Antiguo, *La Casa de Lope de Vega*, Madrid, 1935.
- 9 Stephen BANN, *The Clothing of Clío. A study on the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge & New York, 1984, p. 130.
- 10 Veáse Comisaría Regia, *Noticias...*, 1919.
- 11 BANN, 1984, pp. 101-102.
- 12 BANN, 1984, p. 138.
- 13 Richard SCHECHNER, *Performance Theory*, London and New York, Routledge, 2003, p. 174.
- 14 Judith ADLER, “Travel as Performed Art”, *The American Journal of Sociology*, vol. 94, n.º 6 (mayo, 1989), pp. 1366-1391.
- 15 Veáse entre otros: Jessica F. DONNELLY (ed.), *Interpreting Historic House Museums*. Oxford, 2002. David HERBERT, *Heritage, Tourism and Society*. New York & London, 1995. R. PRENTICE, *Tourism and Heritage Attractions*, London, 1993.
- 16 Aunque ree laborado en *The Clothing of Clío* como capítulo 4.º, el tema apareció por vez primera en: Stephen BANN, “Historical Text and Historical Object: The Poetics of the Musée de Cluny”, *History and Theory*, vol. 17, n.º 3 (octubre, 1978), pp. 251-266.
- 17 BANN, 1984, p. 79.
- 18 BANN, 1990, p. 134.
- 19 BANN, 1978, p. 264.
- 20 Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge & London, 1991, 112-113. Id. ‘Géricault, the Panorama and the Sites of Reality in the Early Nineteenth Century’, *Grey Room*, 9 (2002): 5-25.
- 21 BANN, 1984, p. 57, 62.
- 22 En palabras de MacCannell un “stage three”, es decir un espacio creado por y para la mirada del turista –“front region- que le proporciona la sensación de visitar lo oculto –“back region”- lo genuino en un deseo de escenificar la autenticidad. Véase: Dean MACCANNELL, *The Tourist*, New York, 1976, p. 91 et al.
- 23 Para una exhaustiva historia de la Casa de Cervantes vease: Jesús URREA, *Museo Casa de Cervantes*, Valladolid, 2005, p. 33 et al.
- 24 URREA, 2005, pp. 45-46.
- 25 URREA, 2005, pp. 46 y 50.
- 26 *Ibidem*.
- 27 R. B. WHEELER, *An Historical Account of the Birth-Place of Shakespeare*, Stratford, 1863, p. 18.
- 28 BANN, 1990, p. 131.
- 29 MARQUES DE VEGA INCLÁN, *La casa de Cervantes*. Valladolid, 1918, p. 10.
- 30 Eric STORM, *La Perspectiva del Progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*, Madrid, 2001, p. 291. Véase también: Eric STORM, “El tercer centenario del Don Quijote en 1905 y el nacionalismo español”, *Hispania*, LVII/2, (1998), pp. 625-654.
- 31 STORM, 2001, p. 297.
- 32 BANN, 2001, p. 299 et al.
- 33 “El monumento a Cervantes. Los anteproyectos”, *Nuevo Mundo*, 15 de octubre, 1915, s.p.
- 34 Don Antonio, el inglés, “El monumento a Cervantes. El fallo del jurado”, *Nuevo Mundo*, 22 octubre, 1915.
- 35 URREA, 2005, p. 63.
- 36 Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística, “Casa de Cervantes en Valladolid. Noticia de se adquisición y obras ejecutadas desde enero de 1913 a octubre de 1915”. Biblioteca Real. Caj. Foll. 319 (15).
- 37 VEGA INCLÁN, 1918, pp. 13-14.
- 38 Vega Inclán, 1918, p. 17.
- 39 *Op. cit.*, p.14.
- 40 VEGA INCLÁN, 1918, p. 13.
- 41 *Op. cit.*, p. 15.
- 42 Veáse: Jonathan BORWN, “El Greco, the Man and the Myths” en *El Greco of Toledo*, Boston, 1982, pp.15-32.
- 43 La construcción de Toledo como destino turístico será presentada en comunicación en el Workshop *Lo español como Mascarada*, U.C.M., septiembre 2007 “A View of Toledo by El Greco. Toledo y sus representaciones turísticas en el exterior”.
- 44 Fernando MARIAS, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, 1997, pp. 11-21.
- 45 MARIAS, 1997, p. 16
- 46 “La Casa y el Museo del Greco”, *Nuevo Mundo*, 13 de mayo, 1909.
- 47 MARQUÉS DE VEGA INCLÁN, *Catalogo de la Exposición de Cuadros del Greco*, Madrid, 1909 (p.sn).
- 48 *Ibidem*.
- 49 *Ibidem*.

- ⁵⁰ Biblioteca Real, FO. 101193971.
- ⁵¹ Eric STORM, "The Problems of the Spanish Nation-building Process around 1900", *National Identities*, vol. 6, n.º 2, (2004), p.150.
- ⁵² Véase: Carlos REYERO, "El turista ante el arte. Caracterización de un tipo moderno", *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*. Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Las Palmas, 2006, vol.II, p. 27
- ⁵³ M.ª del Pilar BAVIERA Y BORBÓN, *Reisse nach Spanien*, April-Mai 1914. (Biblioteca Real, Fot 925.)
- ⁵⁴ Rafael DOMÉNECH, *La Casa del Greco*, Barcelona, 1913, p. 7.
- ⁵⁵ Esta idea de "vaciar de historia" ha sido formulada por Stephen Bann en relación a los monasterios franceses tras la Revolución Francesa. Véase: Stephen BANN, *Romanticism and the Rise of History*, New York, 1995, p. 110.
- ⁵⁶ Esta misma idea se desprende del panfleto *Conference on the Restoration of Continental Jewish Museums, Libraries and Archives*, Londres, 1943. La Conferencia alude, en plena Segunda Guerra Mundial, a la idea pseudo-científica de los Nazis de crear el Museo Judío en Berlín; museo que pretendían de una raza extinta.
- ⁵⁷ DOMÉNECH, 1913, p. 11.
- ⁵⁸ COSSÍO, p. 9.
- ⁵⁹ DOMÉNECH, 1913, p. 11.
- ⁶⁰ DOMÉNECH, 1913, p.12.
- ⁶¹ *Ibidem*.

La ficción distópica de Gregor Schneider

David Moriente

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

La juventud del artista alemán Gregor Schneider (Rheydt, 1969) no ha supuesto un obstáculo para construir durante dos décadas un inquietante universo extremadamente personal. En este microcosmos se superponen trayectos temáticos que van de lo siniestro a lo sublime, de lo cotidiano a lo extraordinario o de lo real a lo ficticio.

En los últimos años, no obstante, hemos detectado un giro conceptual en el que se reflexiona de manera sistemática sobre la duplicación. A ello hay que añadir la paulatina visibilidad del trabajo de Schneider unida a un desplazamiento hacia la crítica de un espacio político cada vez más tenebroso y amenazador.

En el siguiente texto, intentamos hacer un balance de la obra del artista mediante el análisis de unos pocos ejemplos: Haus u r (La casa u r), Die Familie Schneider (La familia Schneider) y los proyectos cúbicos en distintos países.

Uno de los artistas cuyo trabajo no deja indiferente a nadie tanto por su forma como por su contenido, quien además plantea algunos problemas estéticos de difícil resolución, es el alemán Gregor Schneider. El resultado final de sus obras es tan inquietante como el mutismo del que hace gala su propio artífice¹. Schneider nació en 1969 en Rheydt (un municipio dependiente de Mönchengladbach). Antaño una próspera localidad minera de la región de Renania, ahora es más conocida por ser la cuna del ministro de propaganda nazi Joseph Goebbels; el fuerte crecimiento económico y urbano de los años cincuenta cedió paso en los setenta a un progresivo abandono de la población

ABSTRACT

The artist's youth, Gregor Schneider (Rheydt, 1969), has not supposed an obstacle at all to build along two decades a disquieting extremely personal universe. In this microcosm different thematic passages such as the Sinister and Sublime concepts, from the everyday-life to extraordinary experiences or from the real to the fictitious thing are juxtaposed.

In recent years, however, we have attended to a conceptual turn in which it is reflected of systematic way on the duplication. To it, it is necessary to add the gradual visibility of Schneider's works joined to a displacement towards the critic of a tenebrous and threatening political space.

In the following text, we intend to make a balance of the artist's work by analysing a few examples: Haus u r (The U r House), Die Familie Schneider (The Schneider Family), and the cubic projects in different countries.

que ha convertido a Rheydt en una ciudad fantasma como las del estado de Detroit, en la costa este norteamericana.

Algunos datos biográficos de la infancia de Schneider revelan su temprana inclinación hacia lo tenebroso y lo fúnebre: parece ser que se ganaba un pequeño sueldo como monaguillo y como ayudante del enterrador en el cementerio de Rheydt². Poco después comienza a aflorar en él la inquietud artística –sus primeros trabajos están fechados hacia 1984– alentada por dos condiciones importantes para su ulterior desarrollo. En primer lugar, una reacción favorable de sus padres ante el comportamiento creador de su hijo, a quien se estimula para que continúe

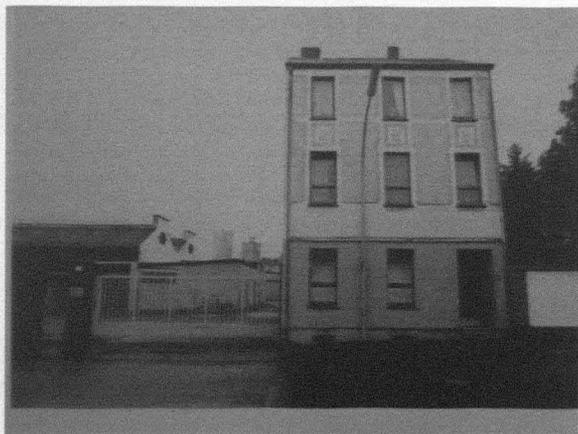


Fig. 1. *Haus u r*. Fachada principal de la vivienda/obra/taller de Gregor Schneider, ubicada en la calle Unterheydener, Rheydt.

con él; y en segundo lugar, al declararse inhabitable la casa familiar (ocupada por cinco generaciones anteriores y ubicada en el número de 12 de la calle Unterheydener (fig. 1), debido a unas filtraciones de plomo³, tuvo que ser abandonada por todos sus miembros, excepto Schneider que continuó solitariamente viviendo y trabajando en ella. Estas dos situaciones combinadas le permiten al joven artista utilizar todo el espacio de su casa como un inmenso laboratorio artístico.

Gregor Schneider se lanza de un modo casi intuitivo a dibujar, realizar performances y tomar fotografías. En todas ellas se perfila cierta obstinación por el cuerpo concebido como objeto del autocastigo (fig. 2). Formalmente no suponen un hallazgo importante, pues se inscriben en la órbita de los accionistas vieneses (sus obras recuerdan mucho a trabajos de Otto Mühl o Hermann Nitsch); pero lo importante de estos trabajos iniciales es que cierto carácter performativo, e incluso ritual, se transferirá a su célebre obra arquitectónica *Haus u r* (Casa u r).

Aunque expondremos con más detalle las características y los pormenores de *Haus u r*, baste decir por el momento que esta obra, por el espacio de unos veinte años (desde 1985), ha sido construida y reconstruida infatigablemente, como si fuera un difícil problema matemático. En ella se amalgaman estratificaciones de espacios y soluciones arquitectónicas que, en algunos casos, derivan en escenografías.

En unas condiciones bastante precarias, no es de extrañar que sus primeros pasos como artista lo vinculen formalmente al arte marginal (el llamado *raw art*), como es el uso de materiales económicos, la producción o manufactura con tendencia a la compulsión, un cierto *horror vacui* en cuanto a la acumulación de elementos formales y, sobre todo, un carácter autodidacta en su formación ini-

cial. En este sentido, se encuentra muy cercano a “autoconstructores” al estilo de Simon Rodia y sus Watt Towers en California (1921-1954)⁴ o a los delirios arquitectónicos de Edward James en Xilitla (ca. 1950).

A pesar de ello, existe una filiación conceptual con la lejana –tanto en el tiempo como en el espacio– Mansión Winchester, en cuanto que obsesión constructiva. Sarah Lockwood Pardee (1839-1922) se convirtió en la única heredera de la Winchester Repeating Arms Co. al morir su marido Oliver. Presa de la depresión y las pesadillas, acudió a una médium quien le indicó que la estaban acosando los espíritus muertos por las balas de los rifles Winchester; la solución para ella fue mudarse a San José (California) y interponer espacio (literal) entre ella y los fantasmas. Para ello, convirtió una casa de nueve habitaciones en una fortaleza de ciento sesenta estancias, merced al trabajo ininterrumpido de un pequeño ejército de obreros, entre los años 1884 y 1922. Este gigantesco laberinto es una mezcla de habitaciones encadenadas, pasillos, pasadizos e incluso engaños visuales, “trampas para fantasmas” y escaleras que no conducen a ningún lugar⁵.

Una obra temprana como *Suelo elevado con trampilla* (fig. 3) del año 1986 demuestra esta filiación. La percepción de una de las estancias de la casa de Schneider ha sido modificada merced a unos pocos elementos: se propone un cambio de perspectiva gracias al añadido de las tiras largas que, combadas, se alinean en la pared y producen el distorsionador efecto de estar contemplando un techo abovedado; también recuerda mucho a los *half pipe* (pistas de patinaje donde se realizan acrobacias). Se hace evidente la economía de medios a la que nos referíamos pues con un mecanismo sencillo (tarima y pretinas) ha conseguido un efecto simulador de fuerte valor expresivo.

La casa de Schneider se configura como una red donde confluyen y se entremezclan distintas cuestiones con los siguientes puntos nodales. Por un lado, la idea tradicional de la vivienda-taller, a la manera concebida de la producción artesanal por parte de los distintos gremios; por otro, la concepción de la casa como una *obra abierta* (en el sentido que le da Eco) susceptible de recibir mejoras o, con una concepción más tecnológica, *actualizaciones*; finalmente, la integración de la vivencia del artista en el espacio doméstico convertida en elemento narrativo.

Esta última idea es la que proporciona una pista fiable sobre la construcción del discurso de Gregor Schneider y es que éste es quien le da cohesión a los distintos estratos de la casa. Schneider tiene una particular manera de comprender el espacio del hogar y por ello lo altera para que encaje con esa visión: la atmósfera del terror psicológico que recuerda de modo intenso a los filmes de David Cronenberg o David Lynch (en cierto modo, herederos de Alfred Hitchcock) o el desasosiego que se siente al aproximar el sexo y la violencia en espacios cotidianos. En este sentido, los hermanos MP y MP Rosado o Enrique Marty



Fig. 2. *Kopf* (detalle, Rheydt, 1985).

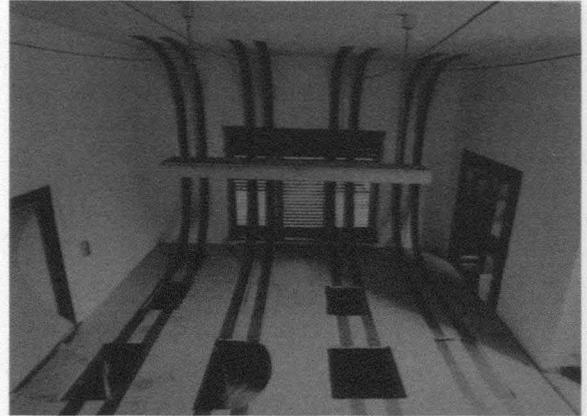


Fig. 3. *Suelo elevado con trampilla*, 1985.

se mueven dentro de los mismos parámetros al jugar con la significación de lo abyecto o lo perverso dentro del ámbito de la vivienda.

Cuando el fenomenólogo francés Gaston Bachelard escribió en *La poética del espacio* que la casa era nuestro primer rincón del mundo y que, consecuentemente, era “nuestro primer universo”⁶ no podía imaginar que un artista como Schneider pudiera tomarse al pie de la letra la idea de posesión de un espacio, en concreto del espacio doméstico y transformarlo en una singularidad arquitectónica inédita. La casa es el contorno primario de su producción, su lugar de vivencia y, en términos ficticios, de tránsito (muerte). Parafraseando al mismo Bachelard, el rincón se convierte en el plano de confluencia donde lo cotidiano se torna siniestro y donde se esconden los monstruos –que no los lares– del hogar. El universo (doméstico) es también el recinto donde se construye el temperamento, donde se extienden los caracteres propios y exclusivos del individuo; de ahí deriva la necesidad, acaso innata, de poner orden y extender el dominio más inmediato.

Schneider se ve a sí mismo como una especie de demiurgo en un cosmos alternativo a la cotidianidad del mundo real, una sensación que transluce bajo esta declaración, en la que define con exactitud el perfil de *Haus u r*:

Sueño con llevar la casa entera conmigo y construirla donde sea. Mi padre y mi madre podrían vivir en ella, los viejos parientes yacerían muertos en el sótano, mis hermanos vivirían arriba, una vez allí serían hombres y mu-

eres que no sabrían muy bien dónde ir. En alguna esquina habría una gran dama que engendraría niños constantemente y los arrojaría al mundo. Yo también estoy allí, en algún lugar, reconstruyendo todo constantemente⁷.

La obsesiones de Schneider por construir y reconstruir fueron tomadas por el ejército alemán, llegado el momento de cumplir el servicio militar obligatorio, como una patología de orden psiquiátrico ya que, según el mismo Schneider, se le diagnosticó “desorden perceptivo y enfermedad mental, –y aclara él mismo– pero solamente les conté lo que hacía en ese momento. No mentí. Les dije que construía habitaciones”⁸. No deja de ser curiosa la etiqueta de *desorden perceptivo* para alguien que, como veremos, presenta engaños visuales al espectador (un alarde en la tradición del trampantojo) mediante la duplicación exhaustiva de estancias⁹.

1. LA CASA ORGÁNICA: LA VIDA Y LA MUERTE EN HAUS U R

Al formular el esquema general del trabajo de Schneider se nos plantean cuestiones como las siguientes: la obra en sí y el lugar de vivienda coinciden tanto en el espacio como en el tiempo; no se corresponde exactamente con la idea, casi mítica, como la transmitida por Hans Namuth al mostrar a un mítico Pollock en acción ni tampoco es una solución temática a la manera de Daniel Chust Peters. La casa de la calle Unterheydener es una obra nuclear de la que derivan otras muchas creaciones, aunque durante mucho tiempo fue el exclusivo (centro de) trabajo de Schneider. Pero esta unicidad no significa ni que esté acabada ni que sea un lugar estático: recibe una serie de alteraciones y modificaciones –como las mejoras de cualquier vivienda normal– con la salvedad de que éstas tienen una finalidad estética.

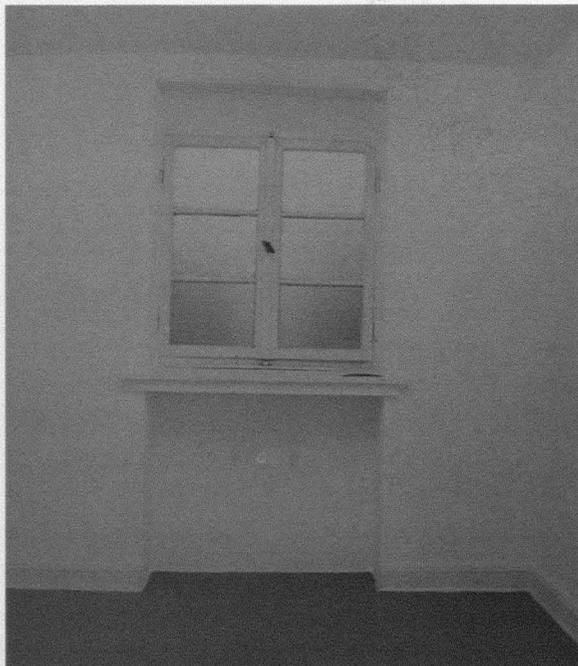


Fig. 4. *u r 3 B, Doubled room, Galerie Andreas Weiss, Berlin, 1994.*

Sin embargo, Schneider además introduce un factor que consideramos importantísimo que es el de la *repetición*. Como veremos más adelante, la reiteración obstinada es la que modula el argumento de la obra. Replicar estancias de modo indefinido en una galería o un museo, o edificar una habitación dentro de otra en su propia casa constituyen un absurdo en la lógica constructiva puesto que no existe ninguna finalidad en esa duplicación. Este acto, además, se sumerge plenamente en uno de los problemas básicos de la historia del arte: el debate sobre las nociones de lo original y la copia. De esto último se infiere un choque frontal con las tesis benjaminianas y la devaluación del objeto artístico por la reproductibilidad¹⁰; sin embargo, hay una “manifestación irrepetible de la lejanía”¹¹ en la obra de Schneider cuando éste reconstruye espacios y lugares de manera casi exacta –como veremos– e impone al espectador la turbadora sensación del *déjà vu*.

Ya el título de *Haus u r* promete algunas reflexiones interesantes¹². El monograma “u r”¹³ contiene una combinación de distintos significados; por un lado, los dados por el propio artista, pues *u r* hace referencia a *Umbauter Raum* (“habitación construida”) o *Unsichtbarer Raum* (“habitación invisible”)¹⁴. Pero también se puede vincular a la dirección de la propia casa, así *Unterheydeners-trasse Rheydt*; a lo primordial, por el significado del prefijo *ur-* en alemán, con lo que, si invirtiéramos los térmi-

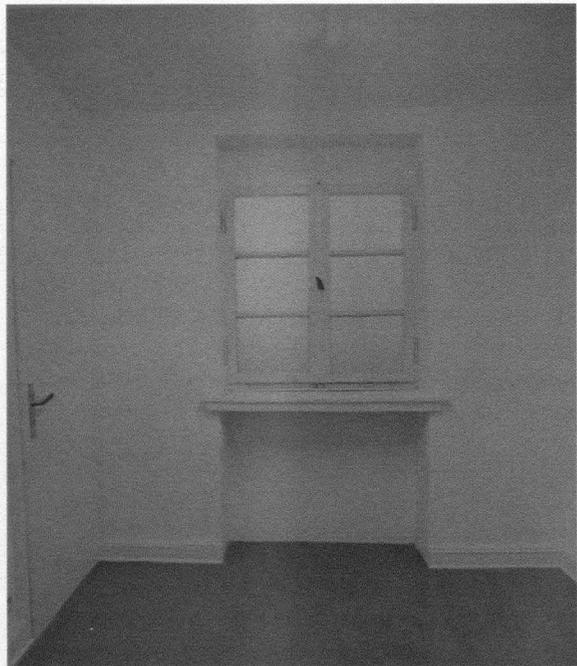


Fig. 5. *u r 3 A, Doubled room, Rheydt, 1988.*

nos del título tendríamos *Urhaus*, que traducido, vendría a ser “casa primigenia”, connotación que es en modo alguno absurda ni es del todo ajena a la obra. En este sentido, Paul Schimmel piensa que *u r* incluye también lo matricial (lo que en última instancia, derivaría en lo materno) pues afirma que “el *u r* del título significa ‘origen’ o ‘fuente’ pero también implica ‘útero’”¹⁵. Este útero se puede traducir al alemán como *Gebärmutter* o *Uterus*, y aunque en la obra hay una fuerte participación de lo sexual, desde el punto de vista lingüístico, nos parece una asociación semántica un tanto forzada.

Haus u r es el núcleo del que emanan obras como habitaciones reconstruidas en un espacio expositivo, como *u r 3 B, Doubled Room* (1994) (fig. 4) replicada anteriormente dentro de la misma casa en *u r 3 A, Doubled Room* (1988) (fig. 5). El sistema de catalogación que utiliza Schneider está en función de si el trabajo está terminado –independientemente de si es interno o externo– (“u r” junto a un guarismo generalmente relacionado con el número de veces de construcción y desmontaje) o si está en curso (“u” y el correspondiente número)¹⁶.

El enfrentamiento a *Haus u r* constituye una prueba para la credibilidad del espectador, puesto que toda la obra es una gran ficción escenográfica. Vale la pena detenerse en el siguiente fragmento donde Udo Kittelmann da cuenta de la impresión que tuvo de la casa tras una experiencia deambulatoria en su interior.



Fig. 6. Fotogramas del video realizado por Schneider *u 1, u 14* (1988). A la izquierda se observa cómo se mueven las cortinas debido a una corriente de aire. Pero al introducirse por el intersticio parietal, el artista muestra el dispositivo ilusorio: un ventilador tras una falsa ventana.

De una habitación a otra habitación, de puerta a puerta, de un hueco vacío al siguiente espacio intermedio, de la primera planta al piso bajo y al interior del sótano. Hay habitaciones con un tamaño normal, después, pequeñas aberturas y pasillos bajos, paredes móviles, encaladas o enyesadas, ventanas cerradas tras otras ventanas, luz solamente de las lámparas, una corriente de aire producida por un ventilador, paredes forradas y protegidas con plomo, lana de cristal y materiales de aislamiento acústico. “Pared ante pared, pared ante pared, muro tras muro, pasillo en la habitación, pared ante pared, zona de empapelado azul, habitación en la habitación”¹⁷.

Kittlmann continuaba con una lista de habitaciones que hacían referencias metafóricas (sobre todo sexuales) o explícitas de su finalidad, así: pasillo, dormitorio, cocina, despensa, o bien “el último agujero”, “la pajilla”, “el fin”, “en el centro”, “nido de amor”¹⁸. De este modo, la enumeración y descripción de los términos y elementos pasa a ser una letanía, una especie de *ostinato* que parece no tener fin¹⁹. Así pues, tenemos que considerar como líneas maestras en el discurso plástico de Schneider la acumulación reiterativa y la réplica. En lo que refiere a esa “acumulación”, es casi un elemento retórico, algo redundante. En los trayectos (¿o deberíamos hablar de *viajes*?) que ha filmado periódicamente en el interior de su casa, el video *u 1, u 14* (1988) es una buena muestra de ello, Schneider desvela detalles interesantes como el aspecto escenográfico de las habitaciones montadas en el interior de otras: con un armazón similar al formato constructivo *ballon frame* –muy usado en escenarios y en edificaciones ligeras norteamericanas– y láminas de cartón enyesado, a todo ello se le añaden las consabidas conducciones de agua y de luz. Un recurso muy seductor es el de la falsa ventana con una falsa co-

rriente de aire generada en la parte trasera con un ventilador (fig. 6).

La estructura general de algunas habitaciones de *Haus u r* es análoga a los círculos concéntricos, las *matrioshka* (muñecas rusas) o las cajas chinas; otras, en cambio, se asimilan a los laberintos donde hay puertas escamoteadas y entradas (o trampas) escondidas, como el dédalo descrito por Umberto Eco –a semejanza del universo borgiano de “La biblioteca de Babel”– en *El nombre de la rosa* (1980).

Entrar en *Haus u r* es adentrarse en una visión de grandes contrastes donde podemos encontrar desde habitaciones como *u r 6, Gabinete de curiosidades*, del año 1989, una indudable heredera de las *Wunderkammern* del siglo XVII y abarrotada de objetos extraños (fig. 7); o habitaciones amenazadoramente vacías como *u r 10-3, De repente, tuve miedo* (Rheydt, 1993); o incluso otras cuya posible finalidad nos aproximan a un inquietante mundo de gritos ahogados como en *u r 12, Habitación de invitados completamente aislada* (Rheydt, 1995), lugares, como decimos, vinculados antes al tormento que al descanso.

Como vemos, en *Haus u r* confluyen ciertas líneas argumentales colindantes sobre todo con el cine de terror, pero también hay áreas en las que es obvia la significación sexual, mezclada con la posibilidad del tormento, en la órbita del sadomasoquismo extremo. No hace falta ser muy perspicaz para identificar lo subterráneo con lo infernal (*ab inferis*), pues mientras que en el desván habita la memoria –si asimilamos la verticalidad de la construcción a la figura humana–, en él habitan las pesadillas. Así, *u r 14, El último agujero*, es un lugar de sepultura y de muerte donde yacen enterrados, como en un panteón, los antepasados.

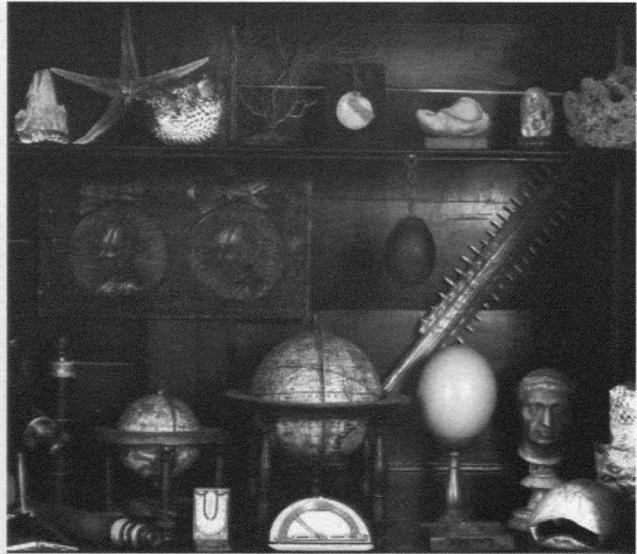


Fig. 7. u r 6, *Gabinete de curiosidades*, Haus u r, Rheydt, 1989; mostrador de artificialia, mapas e instrumentos procedente del gabinete de curiosidades del Dommuseum de Salzburgo.

Otra de las habitaciones subterráneas, Keller (Sótano, 2000) nos recuerda poderosamente al lugar donde dos personajes de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) realizan sus prácticas sadomasoquistas, de tortura y violación; también en un sótano se rodaban las *snuff movies* de filmes como *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) o como *8 mm* (Asesinato en 8 mm, Tom Welles, 1999). Esa estancia, cuyas paredes aparecen desconchadas por la humedad, está decorada con una *mirrorball*—la sempiterna bola de espejos en toda discoteca de los años setenta y ochenta—pero ¿quién es capaz de divertirse en un lugar tan angustioso? En todas las estancias oscuras subyace la idea del laberinto o la mazmorra o, muy probablemente, una combinación de las dos. Como ya hiciera Piranesi con sus famosas *Carceri*²⁰, al incidir sobre lo sublime; Schneider hace lo propio con lo siniestro y en lugar de amplificar el espacio, lo minimiza y destruye de esa manera la perspectiva, con lo que consigue el efecto de un espacio opresivo, infernal.

Volviendo al análisis de Gaston Bachelard, éste afirma que “en el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se ‘racionalizan’ fácilmente. En el sótano... la ‘racionalización’ es menos rápida y menos clara; no es nunca definitiva”²¹. Bachelard acierta cuando polariza lo racional y vincula lo irracional con los temores ancestrales, pues el sentimiento de terror se halla íntimamente ligado a los lugares domésticos y conocidos. Así, el terror es el miedo en unos niveles tales que el individuo no puede dominar la angustia de manera sensata. Por tanto, mientras que el miedo es un mecanismo de defensa, el terror es un desequilibrio

psicológico puntual; al ser un miedo irracional no tiene ningún fundamento físico, de ahí su dificultad para ser controlado.

En este punto confluyen dos conceptos: *aislamiento* y *claustrofilia*. En lo que se refiere al primero, un trabajo paradigmático (hay otros, por supuesto, en el corpus de Schneider) en este sentido puede ser *u r 8, Total isolierter toter Raum* (Habitación de muerte completamente aislada, Giesenkirchen, 1989-1991) (fig. 8). Éste se establece como una especie de cámara acorazada en la que se observan las distintas capas de hormigón, lana de roca, plomo y espuma insonorizadora. De esta habitación no se puede escapar ni el sonido, de una manera análoga a los agujeros negros del espacio y su fuerza gravitatoria. Los amenazadores pinchos que recubren el recinto están fabricados con gomaespuma y su finalidad es convertirlo en, lo que se llama en acústica, una *habitación muerta* o *cámara anecoica* (fig. 9)²². De esta estructura se deduce que cualquier grito que se produjese dentro, por desgarrador que fuera, no se podría oír en el exterior de la misma.

La vinculación con la claustrofilia la definimos en función del topoanálisis de Bachelard: escribe el fenomenólogo sobre el rincón que “es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad... Se construye una *cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo* que se cree bien oculto cuando nos refugiarnos en un rincón”²³. Aunque Bachelard no lo indica, sobreentendemos que la sensación de refugio se produce cuando la espalda del sujeto está apoyada en ese punto de confluencia de los tres pla-

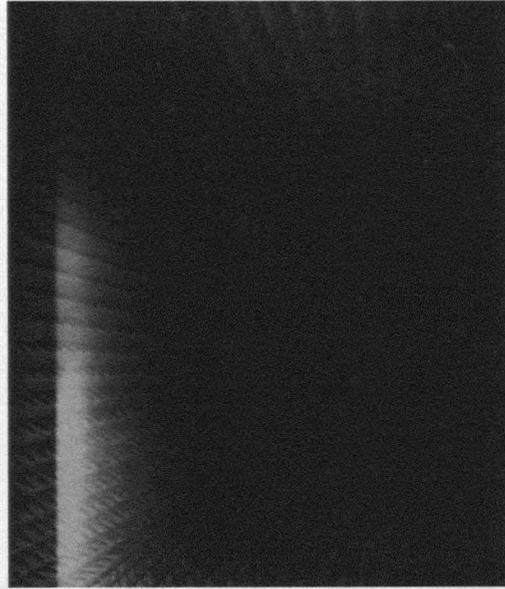
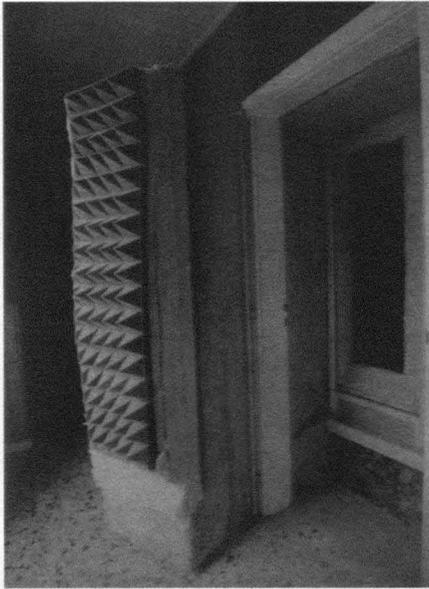


Fig. 8. *u r 8, Total isolierter toter Raum (Habitación de muerte completamente aislada, Giesenkirchen, 1989-1991).*

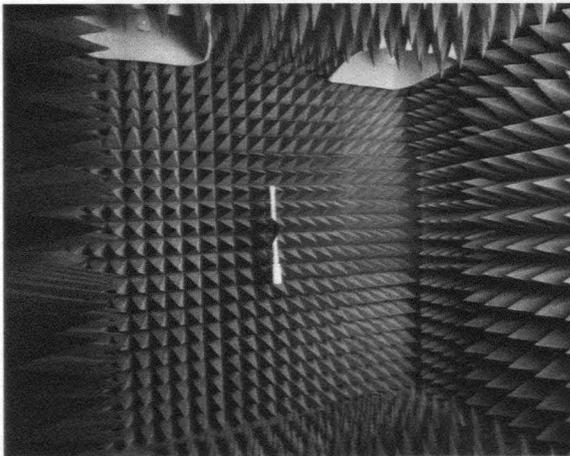


Fig. 9. *Cámara anecoica.*

nos de suelo y paredes. Pero, ¿qué ocurre cuándo no es así? Mirar hacia la pared es sinónimo (o al rincón, como sería este caso) de sanción. En esta misma dirección, recordamos los castigos semicorporales de la infancia como son los brazos en cruz, de rodillas, de pie, con peso o sin él, etcétera²⁴; todos ellos de espaldas e indefensos ante un hipotético ataque. ¿No es casi un tópico, en las historias de terror, que el atacante, inevitablemente, sorprende a la víctima desde atrás? Si se está en completa negrura, hay una especie de vértigo al sentir en la espalda una exten-

sión considerable de espacio vacío. Las fotografías no reproducen con exactitud la experiencia de las incursiones que realiza Schneider por el interior de su vivienda, en unas condiciones de oscuridad casi total. Ello nos recuerda a otro film de terror psicológico, *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), en el que apenas se muestran acciones, sino que éstas son evocadas mediante sonidos, dejando al espectador que imagine por su cuenta los resultados.

Hablando del castigo, y más concretamente, del castigo capital, interpretamos *Toter Raum in vaters Büro* (Habitación muerta en la oficina del padre, 1988-1989) (fig. 10) como el primer espacio al que le somete a un efecto punitivo, pues la estancia es condenada, por así decirlo, a morir emparedada. Con este proceder, la habitación queda omitida, anulada, sin dejar ningún rastro, como si no hubiera existido nunca. Es interesante retener esta idea pues en adelante, en la mayoría de los casos en los que reproduce (o reconstruye) una estancia de *Haus u r* en otro lugar, éstos van a llevar invariablemente el adjetivo *muerto*. Pocos meses antes de realizar esta obra, Schneider, demostrando su interés sobre los asesinatos, había tomado una foto en el parque Breges de Rheydt, *Totes Kunststudentin* (Estudiante de arte muerta, 1988); en ella no hay ningún cadáver, solamente el lugar ficticio donde se podría haber hallado el cuerpo de una joven tras un hipotético asesinato o violación. En un alarde de “estética de la desaparición”, pues la fotografía solamente muestra un lugar, Schneider nos conmina a buscar un anclaje literario con el comprender su trabajo.



Fig. 10. *Toter Raum in vaters Büro (Habitación muerta en la oficina del padre, 1988-1989).* Hemos presentado la secuencia de imágenes justo en el orden inverso de su disposición original en la página web del artista. La habitación, en este caso un baño, va quedando sellada paulatinamente, de manera análoga a como se emparedaba a alguien ejecutando una pena capital. En la última fotografía, su lado derecho presenta, merced al esquinamiento, la huella “fantasmal” de esa habitación, existente pero inutilizable.

En 2001, el pabellón alemán de la Bienal de Venecia sorprendió al público asistente a esta muestra con la instalación *Totes Haus u r*, de hecho, Schneider ganó el León de Oro de dicha edición. La instalación estaba formada por la casa de Gregor Schneider, que había sido trasladada a Venecia en su práctica totalidad desde Rheydt. La entrada al pabellón era la puerta de su casa en la calle Unterheydener (fig. 11) y el interior estaba constituido por el laberinto de habitaciones estratificadas del alemán. Sin embargo, esta no era la primera vez que se exponían fragmentos de la vivienda, ya en 1997 la Kunsthalle de Frank-

furt am Mein había traído para la exposición *Totes Haus u r 1985-97*, algunas instalaciones procedentes de Rheydt²⁵.

Obviamente, la reubicación de edificios en lugares a distancia considerable no es nueva, pues ahí tenemos los templos de Abu Simbel, trasladados entre 1964 y 1968 para evitar su inmersión bajo las aguas de la presa de Asuán, o el cambio de emplazamiento de los claustros románicos enviados desde Francia y reconstruidos en Nueva York para el Metropolitan Museum. Aparte de la complejidad técnica que supone realizar réplicas y re-

Fig. 11. *u r 14, El último agujero, Haus u r (Rheydt, 1995); u r 14, El último agujero, Totes Haus u r (Venecia, 2001).*



Fig. 12. *In the kitchen, la mujer fregando (Gina y Tina Fear); Shower of praise, el hombre que se masturba en la ducha (Paul y Stephen Johnson); Bedroom, el niño semioculto que parece un cadáver.*

construcciones (en el sentido literal de la palabra), el matiz diferencial recae en la idea que introduce Schneider en cuanto al procedimiento genético. El título de la instalación, *Totes Haus u r*, significa “la casa muerta”. En él se revela la insólita concepción del artista en cuanto a su propia obra; es decir, es necesario que la casa o sus componentes “mueran” para ser trasladados a otro lugar. Las traslaciones de valores humanos a edificios son bien conocidas –ahí tenemos las plantas románicas, por poner un ejemplo–, sin embargo, lo interesante es esa idea de fragmentación (en el sentido de mutilación) para extraer un miembro de la casa y trasladarlo al ámbi-

to expositivo. Dicho de otro modo, Schneider “mata” o “mutila” lo que es doméstico para poder convertirlo en instalación. A modo de ejemplo, puede observarse el extraordinario parecido existente y la dificultad de distinguir una imagen de otra entre *u r 14, Das letzte Loch* (El último agujero), del año 1995 y realizada en Rheydt y su réplica de Venecia en *u r 14, Das letzte Loch, Totes Haus u r* (fig. 12).

Esta última muestra nos lleva a abordar con mayor detalle la problemática de la clonación de espacios, sus estrategias expresivas y las consecuencias de sus efectos en los observadores.

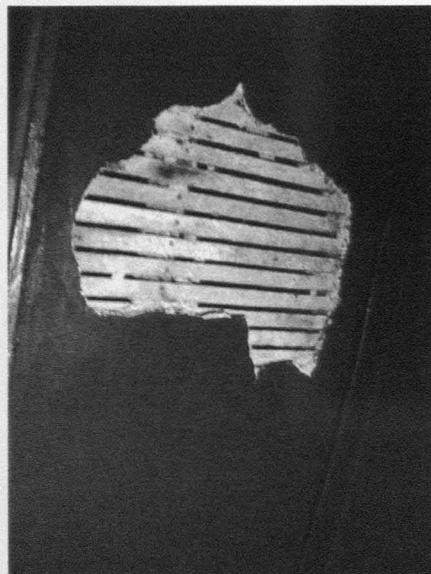
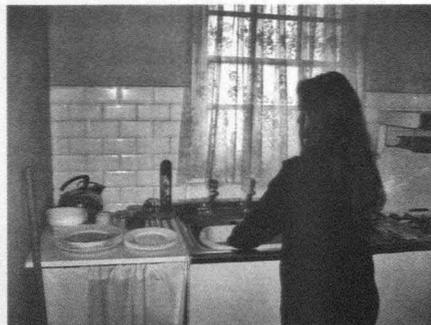


Fig. 13. *Distintos aspectos superficiales de cada una de las casas, en ellos se aprecia la minuciosidad en la reproducción de los más mínimos detalles, como pueden ser la colocación de los enseres, la ubicación del cableado o, incluso, los desconchados de las paredes.*

2. LA INSÓLITA ESENCIA DE LA DUPLICACIÓN: *DIE FAMILIE SCHNEIDER*

En 2001 Daniel Birnbaum, reflexionando sobre la naturaleza de *Totes Haus u r*, se cuestionaba si el artista alemán podría crear algo que fuera diferente de la casa de Unterheydener Strasse, dado que la exposición o *puesta en escena* del trabajo constituía, en cierto modo, la muerte de la obra. Por aquel momento, el mismo Schneider ni siquiera sabía si estaba progresando en su labor o, en realidad, si se estaba sumergiendo en un solipsismo artístico²⁶. Sea como fuere, después del considerable tiempo que le tomó a Schneider construir el complejo entramado de *Haus u r*, se podía pensar que se habían agotado sus posibilidades expresivas y que cualquier producción seguiría estando circunscrita a los muros de la casa de Rheydt,

como bien pensaba Birnbaum; en otras palabras que podría haber corrido el peligro de haberse convertido en una fábrica endogámica y monótona.

Sin embargo, en otoño de 2004 se inauguró con cierta expectación la obra *Die Familie Schneider* (La familia Schneider). Dicha obra fue encargada al artista por la galería Artangel de Londres y se ubicó su instalación en los números 14 y 16 de Walden Street (fig. 13). A primera vista, el título utiliza un recurso tan caro a Schneider que es el de introducir algún elemento autobiográfico o en primera persona, en este caso, alude a su propio apellido. No deja de ser una ironía que utilice ese título alguien que hasta hace bien poco era lo más parecido a un ermitaño.

En otro orden de cosas, podría haber parecido que era una muestra más de *Totes Haus* (como *La maison morte* en París, o *Death House* en Milán), pero en esta ocasión

Schneider realizó un alarde expresivo que llevó hasta sus últimas consecuencias las variables estilísticas de la producción y la réplica de espacios, así como la idea obsesiva de la repetición de objetos.

Die Familie Schneider tuvo un carácter efímero –apenas tres meses– de manera análoga a muchas de las obras de Matta-Clark pero sin el añadido de la ilegalidad. Allí donde el neoyorquino realizaba aperturas (metafóricas y físicas) que implicaban actos de comunicación entre el espacio privado y el público, Schneider aplicaba barreras restrictivas que conducían la significación de la obra por el camino inverso: el replegamiento del espacio sobre sí mismo. Así, las condiciones antepuestas que limitaban el acceso del público eran la cita previa y la prohibición expresa de entrar acompañado en el recinto de la instalación. Con ello se cumplían dos objetivos: que no hubiera una difusión masiva del evento y que no se viera disminuido el asombroso choque que le esperaba al visitante al enfrentarse a la obra en solitario.

Por ello, además del catálogo editado por Artangel, apenas disponemos de unos pocos testimonios en las críticas de los que pudieron asistir a la exposición²⁷. La mayoría de ellos se centran mucho más en la superficie performativa que en las implicaciones que resultan de este cruce de performance, escultura y arquitectura. Los desiguales textos de dicho catálogo lo componen la presentación de la obra por parte de uno de los directores de la galería, James Lingwood, “By appointment”; y los correspondientes a los escritores Andrew O’Hagan, “The Living Rooms”, y Colm Tóibín, “Two Houses”²⁸.

En este punto, hemos de explicar someramente el mecanismo narrativo *Die Familie Schneider*. Los visitantes, después de que se les ha incluido en una lista confeccionada mediante cita previa, reciben las llaves de sendas casas en una oficina cercana a Walden Street. Una vez allí, entran cada uno en una de las dos casas sitas, como ya hemos dicho, en los números 14 y 16. En principio, el orden de la numeración no incide en el resultado, pues, como veremos, entrar primero en el portal 16 y hacerlo después en el 14 no afecta en modo alguno la recepción de la obra.

Lo que uno se encuentra allí es una casa mediocre y oscura en la que aparece una mujer laando los platos en la cocina con expresión distraída; un hombre masturbándose en la ducha del baño del piso superior; un niño envuelto en una bolsa de plástico (fig. 14); un sótano oscuro con una habitación vacía y empapelada con un diseño un tanto pasado de moda. A pesar de que las situaciones no son del todo usuales, nada parece llamar demasiado la atención, aunque sí se genera una cierta sensación de inquietud. Sin embargo, cuando el visitante accede a la casa contigua ocurre algo totalmente inesperado: lo que se acaba de ver apenas unos momentos antes vuelve a aparecer ante los ojos del espectador. La misma mujer fregando, el mismo hombre masturbándose en la ducha, el mismo niño escon-



Fig. 14. Leandro Erlich, *El ballet studio*, dos momentos de la performance representada en la Bienal de Shanghai, 2002.

dido, la misma ubicación de los objetos y muebles cotidianos; en definitiva todo está duplicado. De este modo, y gracias al perspicaz empleo de actores que son hermanos gemelos, Schneider convierte todo el trabajo en un profunda reflexión sobre las consecuencias más bizarras de la repetición.

Las fotografías (realizadas por el mismo Schneider) del catálogo ayudan a hacerse una idea de cómo está configurada la instalación y a comprender la complejidad de este trabajo, igualmente permite juzgar el grado de duplicidad conseguido por Schneider. Casi todas ellas están tomadas en blanco y negro y recuerdan al estilo documental (en el sentido estricto de la palabra) que impregnan muchos de los trabajos de Santiago Sierra. Una primera ojeada da la errónea sensación de que todas las fotos están repetidas dos veces, sin embargo, en las páginas pares aparecen todas las imágenes pertenecientes al número 16, mientras que las impares hacen lo propio con el número 14 (fig. 15).

El recorrido que se extrae de la secuencia fotográfica es el que proponemos a continuación. Si bien la numeración utilizada no coincide exactamente con el total de fotografías pues, en aras de la claridad, hemos agrupado algunas fotos para ofrecer mayor claridad a nuestra exposición y facilitar el análisis e interpretación de la obra:

1. Fachada de ladrillo visto de las casas adosadas (estereotipo de *terrace* victoriana).
2. Entrada de una casa no muy grande con una decoración austera.
3. Pasillo.
4. Detalle de un clavo en la pared a la izquierda del visitante.
5. Al final del pasillo, a la derecha, la puerta de la cocina está entreabierta, en ella se puede atisbar un fogón de gas.
6. Al abrirse más la puerta se aprecia una figura humana en el fregadero, de espaldas y de cintura para abajo.

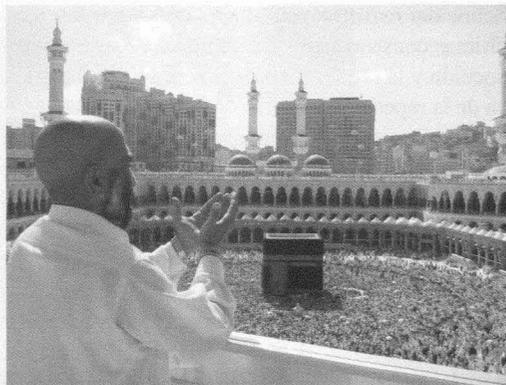
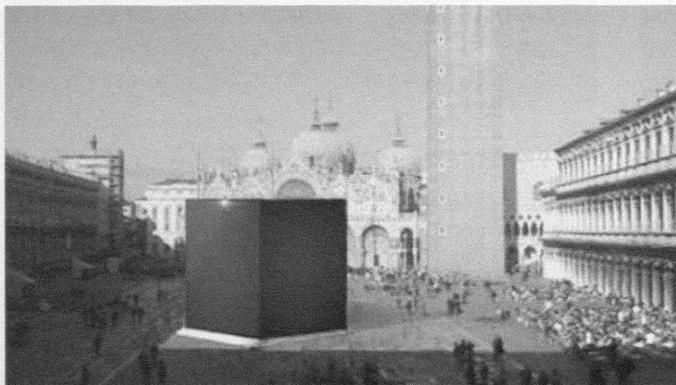
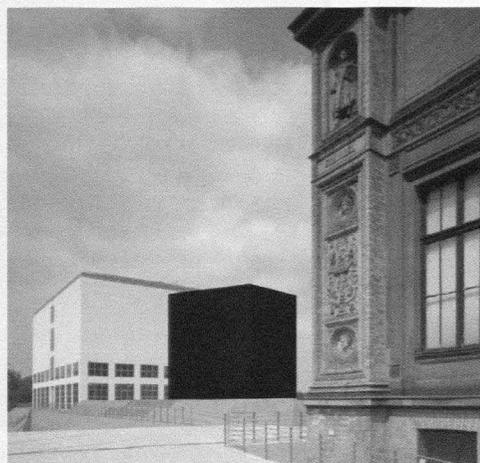
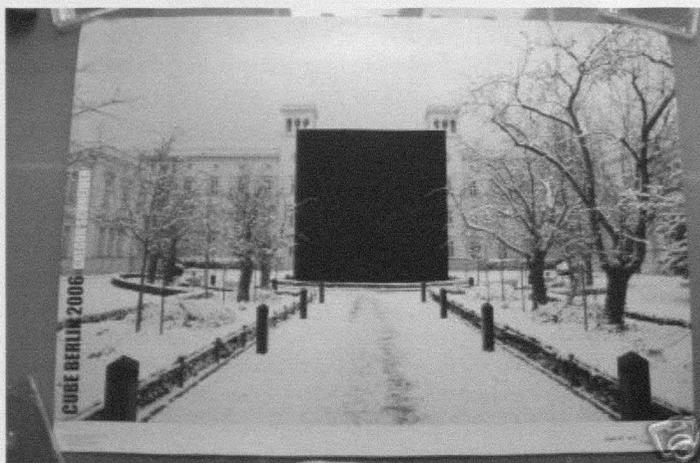
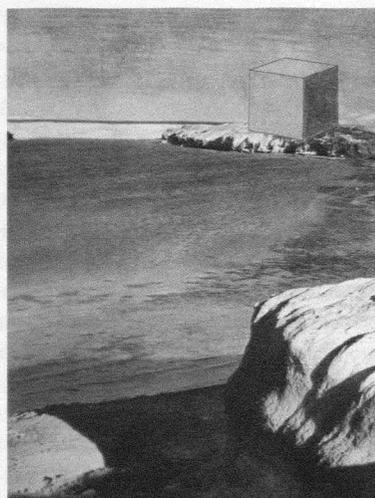
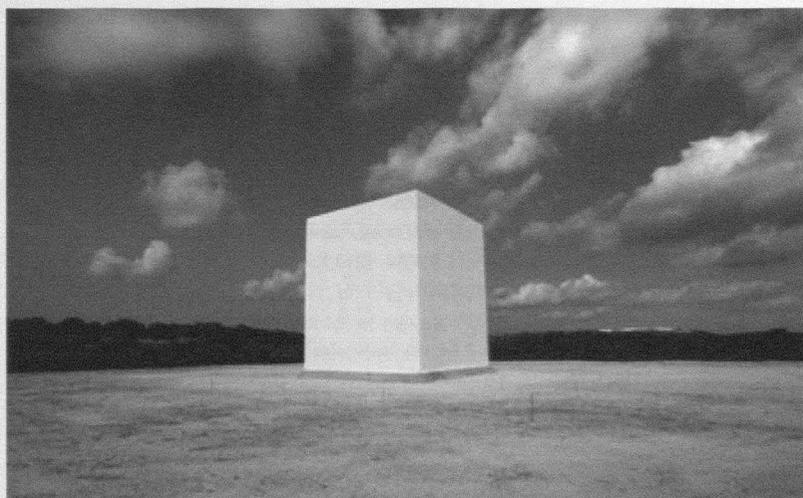


Fig. 15. Gregor Schneider, infografía digital del proyecto *Cube Venice 2005* y vista general de la Kaaba. Nótese cómo, además de las similitudes formales, se produce la evocación de un ambiente mediante una eficaz economía de medios.



Figs. 16 y 17. A la izquierda, imagen virtual del proyecto irrealizado *Berlin Cube*; a la derecha, instalación del *Hamburg Cube* en la *Kunsthalle*.



Figs. 18 y 19. Geometría y paisaje: *Cube Cadiz 2006* junto al proyecto de Robert Smithson, *Cube in Seascape* del año 1966.

7. La figura corresponde a una mujer zurda que está limpiando platos con aspecto distraído.
8. Detalle de la disposición de los platos sucios y limpios.
9. Interior del frigorífico, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, se pueden distinguir unas tabletas de chocolate, quesitos, tarta, un frasco de lo que parece extracto de levadura (muy popular en Reino Unido) y otro de mermelada.
10. Esta cocina comunica con un pequeño salón a través de una cortina de tiras de plástico.
11. El salón está decorado con un sofá biplaza de terciopelo, con cojines, una mesita de teléfono, un mueble-rinconera, una mesita de sobremesa de metal y cristal, pepel pintado, cortinas de encaje, mesita de televisión, alfombra, un sillón orejero, un revistero, ceniceros con colillas y unas bolsas de plástico. El aspecto del conjunto es una mezcla heterogénea que combina lo hortera, lo cutre y el desorden. Las cortinas y los encajes no logran dar el aire de dignidad que se busca; un interior burgués de otro tiempo.
12. Detalle de la mesita y la chimenea.
13. Escalera de acceso al piso superior.
14. Situado encima de la cocina está el baño, distintas imágenes donde se muestran los mismos dobles efectuadas en las toallas de sendas casas, la misma manera de colgar el tapón en el lavabo, la colocación del papel higiénico o los enseres de limpieza, etcétera.
15. A través de unas cortinas de plástico transparente se observa a un hombre que, semientocido, se está masturbando en la ducha. Hay que subrayar que al ver la postura del hombre no podemos deducir, en todo caso aventurar, que esté realizando dicho acto; por esta razón, es importante el punto de anclaje que establece el texto y que introduce un matiz diferencial necesario para el análisis de la obra. Andrew O'Hagan escribe en "The Living Rooms" (obsérvese que se puede traducir por 'las habitaciones vivientes'):

En el descansillo del primer piso del número 14 de la calle Walden –y otra vez en el número 16– se oye un chorrito de agua en el baño y al entrar en la habitación se encuentra un hombre de espaldas, encorvado bajo una débil ducha, y se puede ver por sus movimientos que se está masturbando²⁹.

16. A la derecha del baño hay un dormitorio sin ventanas. [Este hecho, que parece insignificante, entra en contradicción con la fachada del edificio, que sí posee vanos; de ello inferimos que Schneider ha cegado los vanos del primer piso]. A la izquierda de la puerta está la cama, y en su lateral izquierdo, un cuerpo semioculto bajo una bolsa negra y grande (pero no lo suficiente, puesto que asoman las piernas por deba-

jo). Parece que algo terrible ha pasado, ¿acaso es una persona asesinada? La percepción de James Lingwood es que alguien está escondiéndose, pues según él,

Más allá de la evidente distancia y aislamiento, no hay ningún relato sobre la naturaleza de las relaciones de la familia –cada persona estaba en una habitación consigo misma, absorta en su propia actividad, lavar, masturbarse, ocultarse—³⁰.

17. Escalera de subida a la buhardilla.
18. La puerta de la buhardilla está cerrada con una reja que llega hasta la mitad. Según reza el catálogo, en su interior hay un bebé, pero no lo sabemos a ciencia cierta³¹. En el video de la instalación, rodado por Schneider, no se oye ningún sonido que remita la existencia de ese hipotético bebé.
19. Descenso al piso inferior con atención a distintos detalles de la pared, como son grietas o juntas.
20. Entrada a una habitación del sótano que alberga únicamente una placa de calefacción y una bolsa con paquetes de papel higiénico. Está decorada con un papel pintado con motivos florales, muy del gusto de los años setenta. El techo parece ser muy bajo, lo que produce una incómoda sensación de claustrofobia.
21. Hay otra habitación, más pequeña que la anterior, pintada de color negro en su mayoría. Objetos sin identificar en el suelo y un cubo de basura de metal y una estantería de madera. En la pared se encuentra colgado un cordel que, unido a la oscuridad y a la visión de la silla caída en el suelo, puede engañar momentáneamente al espectador y hacerle creer que ha sido el escenario de un suicidio.
22. Un pasillo lleva a una habitación más oscura aún, vacía, a excepción de un colchón sucio en el suelo.
23. Un desconchón bajo la escalera con una forma similar a la del continente australiano.

Intentar describir *Die Familie Schneider*, como ocurría con *Haus ur*, se convierte, en el mejor de los casos, en una enumeración más o menos compleja de elementos. La obra de Schneider no se deja captar con facilidad por el lenguaje, debido a que sus posibilidades de lectura se ramifican y poseen asociaciones significativas de muy variada índole.

Así, desde el mito de Narciso y la consecuente vitalidad de la imagen especular hasta la turbadora presencia de los ginecólogos gemelos de *Dead Ringers* en el imaginario fílmico de David Cronenberg, la alusión al doble en la historia cultural se ha renovado continuamente. La literatura y el folklore han dotado al *Doppelgänger* de una naturaleza variada: puede ser un espectro, o proceder de los abismos de la psique humana; claro está que también puede ser un doble biológico, un gemelo o una réplica exacta. El doble ha despertado también miedos aterrado-

res (de hecho, existía el temor popular de que quien se veía a sí mismo recibía un presagio de la muerte), pero también remitía a fenómenos divinos como el de la *bilocación* en los santos Martín de Porres o Pío de Pietrelcina. El fotógrafo Joan Fontcuberta nos recordaba también las posibilidades expresivas de los desdobles santos en el *Milagro de la ubicuidad*, perteneciente a la serie *Karelia & Co.* (2001).

Hay algo en el doble que lo hace extremadamente misterioso y es la necesidad de que se mantenga dentro de unos límites controlados. Estamos habituados a manejarlos con una vasta magnitud de objetos seriados como pueden ser dispositivos electrónicos, automóviles, ropa, e incluso mobiliario que su exagerada homogeneidad e identidad pasa desapercibida³². Sin embargo, cuando esa repetición masiva se extrae de su contexto, por ejemplo, el supermercado, la cadena de montaje, la galería comercial, quien tiene esta visión suele rechazarla. Este mismo efecto de repulsión es el que se produce cuando lo aplica a los espacios y las personas; y más aún, si lo que se mimetizan son los actos o los movimientos, dando lugar al turbador *déja vu*.

En lo que concierne a *Die Familie Schneider*, estamos ante algo que podríamos llamar “Doppelgänger arquitectónico”. Pese a que el minimalismo sentó las bases de una estandarización objetual, Schneider lleva la estrategia de la duplicación a sus límites, al repetir todos y cada uno de los elementos –y su localización exacta– que conforman sendas instalaciones. A este factor cabe añadir la copia de la coreografía de gestos de los actores en la obra; al ser parejas de gemelos (Gina y Tina Fear y Paul y Stephen Johnson) son, en cierto sentido, estándares biológicos.

Gregor Schneider no es el único que ha reflexionado sobre las posibilidades expositivas de las réplicas de lugares; en este mismo sentido, el estadounidense Glen Seator fue también un gran duplicador de espacios. Por encargo de la galería White Cube de Londres, Seator instaló la pieza *Within the line of the studs* (Dentro de la línea de los montantes), una réplica de la fachada de la galería. Ésta se ubicaba en el interior de la galería, en la parte opuesta de su entrada, los visitantes se desconcertaban en aquel bucle escenográfico al volver a encontrarse, sorprendentemente, con la puerta principal³³.

Beth Campbell o Leandro Erlich, han reflexionado sobre la cuestión de la duplicidad espacial; estos dos artistas, por separado, han llegado a resultados similares en instalaciones, mediante la construcción de espacios adyacentes simétricos simulan reflexiones especulares. Como muestras, podemos citar *Never Ending Continuity Error* (Error de continuidad interminable, 2004) de Campbell, cuya ejecución semejava ser el reflejo infinito de dos espejos enfrentados en un cuarto de baño, cuando en realidad constaba de cuatro paneles-escenario consecutivos. Más próxima a los preceptos de Schneider se halla la ins-

talación-performance de Erlich, *El ballet studio* (fig. 16), representada en la 3.ª Bienal de Shanghai del año 2002 y que se pudo ver también en el Centre d'Art Santa Mònica el año siguiente. Dicha obra reproducía la ilusión de ser también un juego especular ya que en cada uno de los espacios insertó a una persona; cada uno de ellos ejecutaba coreografías sincronizadas de movimientos de *tai-chi*, lo que en conjunto producía el efecto de ser una sola reflejada en los espejos.

Indudablemente, *Die Familie Schneider* se establece como una apoteosis de la duplicación de lo que no es repetible (o no debería serlo): los espacios, las personas, las acciones y los gestos. Es por ello que, con estas instalaciones, se rompe el continuo espacio-temporal físico. Dicho de otro modo, se recorre un plano delimitado en un lapso de tiempo y éste vuelve a hacerse presente, merced a la adyacencia del lugar repetido y a las acciones que se realizan en él.

Otro de los parámetros necesarios para la comprensión de la obra es lo que denominamos el *componente espectral*. En *Die Familie Schneider* el espectador tiene la prohibición expresa de interactuar con los performers, no se les puede interrumpir de esas actividades sin objetivo aparente y repetidas *ad infinitum*, por esta razón el visitante se coloca en una situación privilegiada: es como si éste no existiera o fuese invisible. Desde este punto de vista, sería la fantasía de cualquier antropólogo, la de poder observar sin ser visto y deambular por el interior de toda clase de ritos y actos. En el doble itinerario marcado por las casas de la calle Walden, se presenta esa misma situación; se puede escudriñar atentamente a la mujer que friega los platos de manera distraída y monótona. La participación del espectador es, por tanto, nula, ya que se ha transformado en un mirón omnisciente; pero al mismo tiempo, le asalta la terrible sospecha de ser un ente fantasmal³⁴. Es lógico que los que pudieron ver la exposición tuvieran, cuanto menos, la sensación haber pasado por una experiencia sobrecogedora. Esto nos hace recordar la historia de M. Night Shyamalan, *The Sixth Sense* (El sexto sentido, 1999), donde la interpretación de Bruce Willis encarnando a un difunto que nadie ve –excepto un niño– no es muy distinta de la sensación que tuvieron los espectadores de *Die Familie Schneider*.

Todas estas cuestiones nos llevan, de modo innegable, a un matiz dramático que convendría resaltar. Por un lado, la evidente construcción escenográfica de los dos ambientes; por otro, la performance extendida hacia las orillas de la representación teatral. El sujeto pasivo, el espectador, no es consciente de la cantidad de detalles que pasan inadvertidos hasta que tiene la oportunidad de asistir al, digámoslo en términos del mundo del espectáculo, “siguiente pase de la función”. Toda la instalación-performance está estructurada mediante un sistema de imágenes que conviven unas al lado de otras, pero para las que no

parece encontrarse un esquema argumental; el vínculo se produce justo en el punto de la fuerte tensión habida entre la lógica narrativa (la que nos indica *lo que deberíamos esperar ante una secuencia de actos*) y la lógica perceptiva (*lo que vemos realmente* en la instalación).

De modo consecuente, esta situación nos lleva a lanzar la siguiente hipótesis: que de la *desorientación narrativa* se pasa al *desorden temporal*; como si el fluir cronológico se hubiera alterado, y en vez de trazarse en una línea permanente, se le hubiera impuesto un itinerario temporal marcado por aristas³⁵. *Die Familie Schneider* es una prueba donde se observa ese fuerte cambio significativo en la narración cronológica uniforme y, por consiguiente, se produce la anomalía de los tiempos, ya que quedan estratificados en lugar de ser sucesivos. Es decir, se acumulan una serie de acciones que ocupan un mismo espacio pero en distintos tiempos, donde se superponen pasado, presente y futuro.

De ahí, quizá, la aparente incongruencia de esas situaciones que se resisten a ser hilvanadas por la lógica. Pareciera que Schneider hubiera querido representar de manera visible distintos momentos temporales cuya coincidencia está localizada en un punto preciso, al modo narrativo-secuencial que se encuentra en pinturas medievales. De esta manera se pone de manifiesto que la conjunción de una mujer limpiando, un hombre masturbándose y un cuerpo semioculto fracturan nuestro entendimiento, y que al poner en un mismo plano lo diacrónico y lo diatópico, dan como resultado ese aspecto perturbador presente en la obra de Schneider.

3. "DER KUBUS IST EIN SYMBOL DER ANGST": LAS INVASIONES CÚBICAS

En 2005 Schneider volvió a exponer en la Bienal de Venecia, esta vez no como representante de un pabellón nacional en los Giardini, sino como parte del proyecto dirigido por Rosa Martínez *Sempre un po' più lontano* (Siempre un poco más lejos) (fig. 17). La idea original para *Cube Venice 2005*, un cubo compuesto por un armazón de tubería de metal y recubierto por una tela negra instalado en la plaza de San Marcos, fue rechazada y solamente se pudo ver en las salas del Arsenal un breve vídeo con el siguiente texto sobre el proyecto³⁶:

La idea original era reproducir exactamente la estructura de la Kaaba, la torre sagrada del Islam en La Meca, para traer uno de los más etéreos y misteriosos –y al mismo tiempo más bellos– edificios del mundo, más cerca del público occidental; allí se desarrolló una escultura completamente independiente y abstracta que determinaba el espacio. Un abstracto cubo negro de tela, el cual está inmóvil en la plaza de San Marcos como un cuerpo independiente libre de todas las asociaciones mentales.

El Cube Venice 2005 en la plaza de San Marcos no es una reconstrucción de la Kaaba en La Meca. Es distinto en cuanto a masa, materiales y funciones. Representa una forma geométrica abstracta. No obstante, sentimos la profunda fuerza antigua que procede de este objeto. En esta forma geométrica, ¿dónde yace el secreto de su fuerza eterna y de su expansión cultural?

Desde el principio, el cubo ha sido una de las formas básicas del moderno arte occidental, que buscaba las raíces de un entendimiento primordial, que trascendería más allá de una imagen natural copiada certeramente. ¿Por qué los profetas islámicos, de manera precisa, seleccionaron esta forma como su principal torre sagrada? Generalmente aceptada como una forma arcaica, adoptada por los arquitectos occidentales, nos enseña cuán cerca están las aparentemente diferentes culturas en sus orígenes, anhelos y percepciones. La plaza de San Marcos es el lugar ideal para ello porque están situados importantes edificios de la historia cultural europea, mezclada con la occidental. Un cubo tiene el poder para desplazar a la gente. La forma elegida para el Cube Venice 2005 y el tratamiento desde la posición artística llegará a ser, de esta manera, un medida también para ver en qué punto del diálogo nos encontramos hoy día.

"Tengo la esperanza de que este cubo con sus espectaculares y radiantes emisiones, podría recordarnos los elementos culturales que tenemos en común".

Sobre la invitación para la Bienal de Venecia de 2005, Gregor Schneider desarrolló el proyecto Cube Venice 2005, el cual fue rechazado por razones políticas y contra la voluntad de la comisaría y, por ello, no pudo ser realizado.

Tampoco se permitió documentar el proyecto no censurado en el catálogo de la Bienal.

No obstante lo expuesto por Schneider, desde el punto de vista institucional, la motivación para evitar el cumplimiento de la obra fue otra; parece ser que la cuestión estaba relacionada no tanto con un problema de *incorrección política* como con uno de *seguridad*, conceptos muy en boga en la jerga *neocon*. Así, la agente de prensa de la Bienal de Venecia, Alessandra Santerini, hacía público ese endeble y absurdo argumento –lo que, a todas luces, era un acto de censura– aduciendo que "temían que ello pudiera ofender el sentimiento religioso de la comunidad musulmana y además, bloqueaba la vista de parte de la plaza³⁷". Esto venía a significar, como afirmó un portavoz de la Dirección General de Arquitectura de Venecia, que el permiso se denegó para evitar la posibilidad de que la ciudad pudiera convertirse en objetivo del terrorismo³⁸.

Aunque Schneider había dicho que el cubo en realidad era una cita al *Cuadrado negro* pintado por Kassemir Malevitch en 1915, el referente visual es, ya se ha dicho, la Kaaba –que significa 'cubo'–; situada en La Meca, al

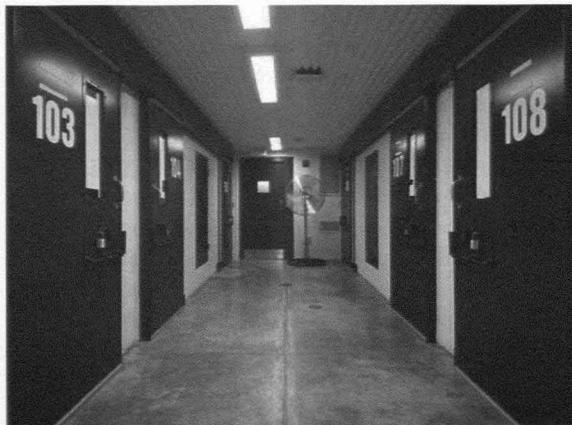


Figs. 20. *Weisse Folter*, expuesta en el centro K21 NRW de Düsseldorf.

oeste de la Península Arábiga, es un recinto cúbico de color negro, de quince metros de lado y en cuyo interior se custodia la Piedra negra, el meteorito que, según la tradición, le entregó el arcángel San Gabriel a Abraham.

A primera vista la obra de Schneider, tal y como había sido esbozada, se convertía casi en un calco de la Kaaba; pero no lo sería tanto por su gran semejanza formal (aunque haya diferencias, como las bandas decoradas de la Kaaba) sino por la ubicación del cubo. De haberse construido, éste se hubiera situado en el centro de la plaza frente al Palacio Ducal y la basílica de San Marcos; como se puede apreciar, las cúpulas de la basílica y la torre, así como los arcos apuntados de la galería del palacio hubieran dotado a la instalación de un efecto de *orientalidad*. Con ello Schneider lo que habría conseguido no hubiera sido más que una gigantesca escenografía efectuada a base de fragmentos más evocadores que representativos. Quizá la cuestión del escándalo subyace en que al ser la plaza de San Marcos menor que el patio de la mezquita de Al-haram, que tiene capacidad para unas 35.000 personas, se hubieran alterado considerablemente las proporciones inclinándose por el simulacro de una Kaaba gigantesca en la plaza veneciana.

Los elementos iconográficos “orientalizantes” de *Cube Venice* no son, en modo alguno, descabellados, si pensamos que uno de los aciertos de la república veneciana fue su tolerancia religiosa con respecto al Islam. En efecto, este hecho supuso para la ciudad abundantes beneficios debido a que pudo comerciar con Alejandría o Beirut mientras que el imperio bizantino estaba en guerra contra los turcos. De este modo, Venecia se convirtió en una especie de bisagra que acercaba el mundo oriental y el occidental. Entonces, si Venecia fue una ciudad exótica y un puente entre culturas, ¿dónde debemos buscar el escándalo de la obra? La cuestión está en que esa “pseudo-



Figs. 21. Un pasillo distribuidor de las celdas reales del Campo V o Campo Delta, perteneciente al recinto penitenciario de Guantánamo (Cuba).

Kaaba” se hace incómoda a la vista del moderno ojo occidental, pues en nuestro marco actual de parámetros visuales esa construcción significaría un hipotético dominio del mundo musulmán en Europa.

En este sentido, se puede observar que este contexto no es más que la actualización de aquel miedo colectivo —*peligro amarillo*—, pero con un nuevo enemigo, el *islamismo radical*. La razón de que un simple cubo negro se convierta en un símbolo inadecuado ha de buscarse en la repulsión mutua entre el estilo de vida occidental (léase americanizado) y los valores tradicionales del mundo musulmán. La aversión que ha ido creciendo en las dos últimas décadas ha establecido una brecha insalvable entre ambas culturas y sobre la que se cierne la siniestra sombra del ambiente bélico³⁹.

Pese a que artistas como Morris o Judd habían acudido a las formas geométricas puras en un intento de despojarlas de significado, las propiedades simbólicas del cubo —más allá de su localización y de su sentido escenográfico— son innegables, pues representan el estatismo, la permanencia, los cuatro elementos y la tierra. Por otra parte, aunque el color negro en rigor es la ausencia de colores, éste remite a la oscuridad, la sabiduría oculta (*nigredo*) o el tiempo⁴⁰, todos ellos elementos vinculados al trabajo del alemán.

Un año después de ser rechazado el proyecto de Venecia, una idea similar fue presentada en la Hamburger Bahnhof de Berlín, *Berlin Cube 2006*, y también sujeta a censura, por lo que no llegó a ejecutarse el encargo (fig. 18). El curador del centro, Eugen Blume, tenía la intención de instalar el cubo de Schneider frente al acceso principal del edificio. Pese al empeño de Blume, la jerarquía institucional encarnada en su Director de Museos estatales de Berlín, Klaus Peter Schuster, presentó su veto motivado por las mismas causas que en Venecia⁴¹.



Fig. 22. Bondi Beach, 21 beach cells, Sidney 2007.

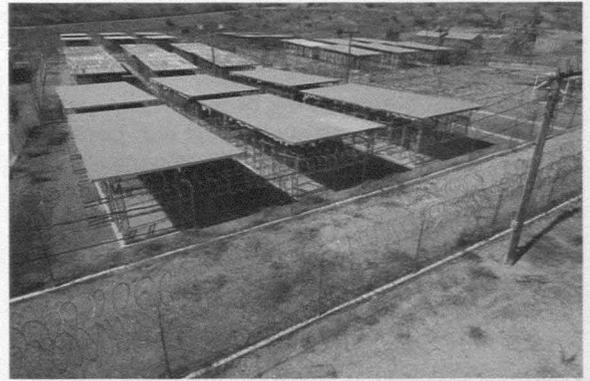


Fig. 23. Vista del Campo X Ray de Guantánamo.

Por el momento, la historia del *schwarze Kubus* ha concluido con la ejecución del mismo en la exposición *Das schwarze Quadrat - Hommage an Malewitsch* (El cuadrado negro - Homenaje a Malevitch) comisariada por Hubertus Gassner en la Kunsthalle de Hamburgo. La nómina de artistas es variada y consta de artistas como Jean Tinguely, Yves Klein, Lucio Fontana, Ad Reinhardt, Carl André, Bruce Nauman, Donald Judd, Sol LeWitt, Richard Serra o el mismo Malevich⁴². La obra de Schneider *Cube Hamburg 2007* se ha instalado en el espacio existente entre el recinto original de la Kunsthalle y la ampliación de 1997 (fig. 19). Debido al marco contextual de “deshumanización” en una muestra que tiende hacia la frialdad del minimalismo; en este mismo orden de cosas, es interesante observar cómo *Cube Hamburg*, pese a la igualdad formal con *Cube Venice*, tiende a una especie de vaciado de significación, este “grado cero” se explica por el cambio de escenario, que elimina todas las connotaciones políticas y la convierte en una obra inocua.

Sin embargo, y a pesar de las cuestiones que había generado este diseño, sí había llegado a materializarse una derivación del mismo. Nos referimos a la obra *Cube Cadiz 2006* (fig. 20), que se pudo contemplar en la exposición *Testigos* llevada a cabo en la Fundación Montemmedio Arte Contemporáneo en 2006⁴³. La ordenación de esta pieza no difiere demasiado de sus elementos originales; sin embargo, con apenas un par de cambios en su configuración altera radicalmente el significado final de la obra⁴⁴. Ésta también es un cubo de quince metros de altura constituido por un andamio de tubería metálica y forrado de tela, que en este caso es blanca. El otro gran cambio con respecto a los parámetros iniciales es el marco donde se ubica la instalación, pues la Fundación se encuentra localizada en el paraje natural de la Dehesa de Montemmedio (Vejer de la Frontera).

Para Gregor Schneider esta obra se forma “como monumento conmemorativo para la paz entre las culturas. Es un sencillo espacio cerrado con un velo blanco, al que no

se puede acceder”⁴⁵. Dejando a un lado la superficial oposición de significados simbólicos entre el blanco y el negro, podemos constatar que donde antes existía el espacio urbano y una actitud que se leía en clave política, ahora es el ámbito de la naturaleza. Así que donde antes se aglomeraban las multitudes, ahora es más un lugar de recogimiento donde se respira la quietud de la soledad. La idea principal de este monumento se inscribe en la del vestigio de construcciones primigenias como los observatorios astrológicos de Stonehenge, por ejemplo, o a la visión romántica de las ruinas de Palmira. Pero también se detecta una posible transferencia del land art, en concreto, en la semejanza evidente que se encuentra en un proyecto irrealizado de Robert Smithson (fig. 21) *Cube in Seascape* (1966), como se puede observar, el paralelismo es indudables.

4. A MODO DE EPÍLOGO

Como últimos apuntes queríamos citar dos obras recientes en las que Gregor Schneider, sin abandonar su pulsión arquitectónica ni su atracción hacia lo tenebroso, progresa en la senda de incisiva crítica de marcado carácter político iniciada con *Cube Venice*. Nos referimos a *Weisse Folter* (Tortura blanca) y, la aún por inaugurar, *Bondi Beach*, ambas del año 2007.

La primera de ellas ha estado expuesta en el centro de arte Kunstsammlung Nordrhein Westfalen de Düsseldorf (K21 NRW) hasta el mes de julio de este año 2007 (fig. 22). Schneider ha transformado el sótano de la institución en una sucesión de celdas, y aunque no es una reproducción exacta, flota en el ambiente la evocación a la prisión estadounidense en el suelo cubano de Guantánamo (fig. 23). El título de *Weisse Folter* hace referencia a la denominada “tortura blanca”, un tipo de tormento psicológico que hace desmoronarse al individuo mediante la privación del sueño, cansancio exhaustivo, eliminación

de estímulos sensoriales o, al contrario, una saturación de ellos, con altos niveles de sonido e iluminación; tampoco se descartan escarnios, agresiones físicas de dolor leve (como microasfixias con bolsas de plástico) o simulaciones de todo tipo de humillaciones, sobre todo sexuales.

La intervención toma como punto de partida los bloques de celdas del Camp V de Guantánamo (también llamado Camp Delta de Gtmo, "Gitmo" como lo llaman los marines norteamericanos, para abreviar). Ésas son las celdas en las que se llevan a cabo todas las fases de tortura en las que al detenido se le aplica la supresión sensorial.

La idea del aislamiento total no es nueva para Gregor Schneider, ya habíamos visto *ur 8, Completely Insulated Death Room*, pero no obstante, no es la primera vez que la utilizaba. En las tempranas *Completely Isolated Boxes* (Rheydt, 1986), construyó dos cubos blancos, de alrededor de un metro de lado, enfrentados entre sí dentro de una habitación; con un tamaño aceptable para albergar a una persona, con ellas se llamaba la atención sobre la posibilidad de aislar totalmente a un ser humano en una cámara insonorizada; si para Schneider el cubo se configura como "un símbolo de la angustia" (*der Kubus ist ein Symbol der Angst*), es posible comprender el desplazamiento desde la posición literaria hacia otra más ideológica al tener como punto de contacto la noción de la tortura.

La otra obra se titula *Bondi Beach. 21 beach cells* (fig. 24) y estará expuesta durante los meses de septiembre y octubre de 2007 en Sydney; esta instalación ha sido financiada por Kaldor Art Projects, cuyo director, John Kaldor fue promotor del trabajo de Christo y Jean-Claude *Wrapped Coast*, en 1968. El título de la propuesta de Schneider se refiere a la playa del mismo nombre de la región de Nueva Gales del Sur, muy cerca de Sidney, Australia. Esta costa es un paraíso para todos los practicantes de deportes acuáticos, en concreto del surf. Estas "veintiuna celdas de playa" recuerdan también a algunos ejemplos del minimalismo combativo de Santiago Sierra: por otra parte, no deja de ser sugerente ese título porque ¿para qué son necesarias unas celdas en la playa? Al igual que con *Weisse Folter*, Schneider tampoco ha creado una réplica exacta de otra sección de la prisión de Guantánamo, sino una reproducción evocadora. El espacio real que toma como modelo es el X Ray Camp de Gtmo (fig. 25), llamado así, muy pro-

bablemente, por la ausencia de obstáculos para la vigilancia de los detenidos, puesto que la separación de las celdas lo constituye un simple vallado de alambre.

En este X Ray Camp es donde se llevan a cabo algunas de las prácticas de tortura blanca como es la exposición a las inclemencias del tiempo o a la agresión mediante luz intensa por la noche e, incluso, música a niveles ensordecedores. De modo sagaz, Schneider ha contrapuesto la experiencia del tormento que sufren los presos de Guantánamo con el sol y la *bonheur de vivre* de quienes disfrutaban de las playas de Bondi Beach.

El artista también ha acondicionado las celdas de un modo especial: en ellas ha incluido unas sombrillas blancas y, en lugar de un camastro, una colchoneta de las que se utilizan en la playa; también hay algo que parecen unas grandes bolsas de plástico negro, muy similar a la utilizada en *Die Familie Schneider* para ocultar el cuerpo del niño en el dormitorio o *Mann mit Schwanz* (Hombre con polla, 2004). Pero, como es sabido en el imaginario cinematográfico popular, esas bolsas negras también son las utilizadas para transportar los cadáveres a los institutos forenses.

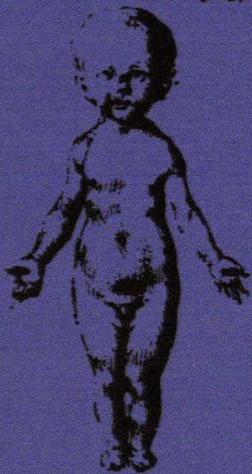
La lectura que hacemos del conjunto es que tanto *Bondi Beach* como *Weisse Folter* son obras complementarias, pues ambas relatan o describen el ámbito espacial donde se hace efectiva esa "tortura blanca" no dolorosa corporalmente, pero tan fulminante como el suplicio físico. Por otra parte, hay que señalar cómo hay dos vías paralelas en la obra de Schneider: por un lado, se observa una progresión paulatina en cuanto a la visibilidad de su obra, es decir, ha pasado del espacio privado o más íntimo de la galería a la instalación en lugares abiertos de la ciudad. Por otra, que esa mayor visibilidad es directamente proporcional a la temática política de esas obras. En el ejemplo de *Bondi Beach*, ha conseguido un fuerte contraste al transferir lo inhumano de la tortura a las costas soleadas de Sidney. Con todo ello, Schneider nos viene a decir que las situaciones sobrecogedoras o terroríficas no están siempre relacionadas con la noche o la oscuridad, puesto que también la abyección puede acechar a la luz del día sin necesidad de agazaparse en los rincones o en los sótanos, ya que vive cómodamente instalada en despachos y palacios.

NOTAS

- ¹ En el capítulo dedicado a Gregor Schneider (*Gregor Schneider: Changing Rooms*, 2003) de la serie *Art Safari*, dirigida por Ben Lewis, se puede apreciar con detalle la dificultad que tiene Schneider para comunicar y transmitir no sólo los aspectos de su obra sino también de su vida cotidiana.
- ² Un texto que revela detalles biográficos y sirve de gran ayuda para intentar comprender algunas de las motivaciones de Schneider es el de Paul Schimmel "Life's Echo: Gregor Schneider's *Dead Haus ur*", escrito con motivo de la exposición que se presentó en el Museum of Contemporary Arts de Los Ángeles y que fue patrocinada por el magnate musical David Geffen en The Geffen Contemporary. Cfr. SCHIMMEL, Paul (ed.), *Gregor Schneider*, Charta, Milán 2003, pp. 103 y ss.
- ³ Debido a su proximidad a un complejo industrial. Véase BIRNBAUM, Daniel, "Before and after Architecture: Unterheydener Strasse 12, Rheydt", en KITTELMANN, Udo (ed.), "Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur", en *Gregor Schneider. Totes Haus Ur. La Biennale di Venezia, 2001*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001, p. 73.

- 4 Léase SCHUYT, Michael, ELFFERS, Joost y COLLINS, George R. (texto), *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*, Harry N. Abrahams, Nueva York 1980.
- 5 *Ibid.*, pp. 196-199.
- 6 BACHELARD, Gaston, "La casa, del sótano a la guardilla", en *La poética del espacio* (1957), Fondo de Cultura Económica, México 1965, p. 36.
- 7 BIRNBAUM, Daniel, *op. cit.*, p. 63.
- 8 Entrevista de Ulrich Look a Gregor Schneider "I never throw anything away, I just go on...", en KITTELMAN, Udo, *op. cit.*, p. 77.
- 9 No es de extrañar que el SITE Santa Fe lo eligieran para la exposición titulada *Uneasy Spaces* (26 de julio – 30 de noviembre 2003), cuyo argumento era precisamente la ejecución de percepciones manipuladas por parte de artistas contemporáneos. Entre otros se encontraban, junto al propio Schneider, Philip-Lorca di Corcia, Janet Cardiff, Bill Viola o Rachel Whiteread. Véase, asimismo, la crítica de *El Cultural*, 4 de septiembre de 2003; y también la visita virtual de la exposición en la página web del SITE: <http://www.sitesantafe.org/exhibitions/exhibitfr.html>.
- 10 Cfr. BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid 1973, p. 24.
- 11 *Ibid.*
- 12 Entrevista entre Gregor Schneider y Ulrich Look "I never throw anything away, I just go on...", en SCHIMMEL, Paul, *op. cit.*, pp. 35 y ss.
- 13 Hay disparidad en cuanto a la transcripción del monograma "u r". Algunos autores lo escriben sin espacio intermedio, así "ur"; por nuestra parte, preferimos ceñirnos a la manera utilizada por el propio artista para describir sus trabajos: "u r".
- 14 "Appendix", *Ibid.*, p. 226.
- 15 "Life's Echo: Gregor Schneider's *Dead House u r*", *Ibid.*, pp. 103 y ss.
- 16 "Appendix", *Ibid.*, p. 226.
- 17 KITTELMANN, Udo, *op. cit.*, p. 14.
- 18 Una lista somera de habitaciones anotada por Kittelmann son: Flur (pasillo), Windfang (porche), Schlafzimmer (dormitorio), Küche (cocina), Abstellkammer (trastero), Klo (baño), Das letzte Loch (El último agujero), Das Kleinste Wichsen (La pajilla), Das Ende (El fin), Atelier (taller), Kaffeezimmer (sala del café), Im Kern (en el núcleo), Liebeslaube (nido de amor). Cfr., *op. cit.*, pp. 23-24.
- 19 En este mismo sentido, hace pensar en la naturaleza acumulativa del palacio de Xanadú de Charles Foster Kane en *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, Orson Welles, 1941) o, más aún quizá, en la obsesión repetitiva del hotel imaginario de Marienbad –verdadero protagonista– donde una serie de situaciones inconexas quedaban hilvanadas por la arquitectura en el film *L'année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad, Alain Resnais, 1961):
 "Una vez más, camino, una vez más, a lo largo de estos pasillos, por entre estos salones, estas galerías de este edificio de otro siglo, este hotel inmenso, lujoso, barroco, lúgubre, en el que pasillos interminables suceden a otros pasillos, silenciosos, desiertos, sobrecargados de una sombría y fría decoración de arrimadero de madera, estucos, paneles con molduras, mármoles, espejos negros, columnas, pesadas colgaduras, marcos de puerta esculpidos, hileras de puertas, de galerías, de pasillos transversales que desembocan, a su vez, en salones desiertos, salones sobrecargados de adornos de otro siglo, salas silenciosas...". Cfr. ROBBE-GRILLET, Alain, *El año pasado en Marienbad. Cine-novela con 44 fotografías de la película de Alain Resnais*, Seix Barral, Barcelona 1962, pp. 30-31. El subrayado es nuestro.
- 20 "Si la perspectiva renacentista ordenó la representación del espacio para el hombre, Piranesi desmontó el artificio, vislumbró su desmoronamiento y ayudó, como pocos, a su fin trágico, y eso desde fechas tan tempranas como las de la publicación de la primera edición de sus *Carceri* en 1745". RODRÍGUEZ, Delfín, "Giovanni Battista Piranesi", en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 1), Visor, Madrid 1996, p. 112.
- 21 BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 53.
- 22 La cámara anecónica es una estancia especialmente diseñada para absorber el sonido que pueda rebotar en cualquiera de sus superficies, de este modo, se consigue eliminar el efecto de eco y de reverberación. Recuérdense las experiencias de investigación sonora de John Cage o Philip Glass.
- 23 BACHELARD, Gaston, "Los rincones", en *op. cit.*, p. 183. El subrayado es nuestro.
- 24 Recordemos en este mismo sentido, el trabajo de Santiago Sierra encargado para el Pabellón español en la Bienal de Venecia de 2003, *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*.
- 25 Posteriormente hubo exposiciones como *La maison morte u r 1985-1998*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (París, 1998) o *Death House 1985-1999 Cellar*, en la Galleria Massimo de Carlo, en Milán (1999).
- 26 Véase BIRNBAUM, Daniel, *op. cit.*, pp. 79-80.
- 27 En el momento de revisar estas líneas (verano de 2007), afortunadamente, y de modo reciente, el artista ha adjuntado en su página web un vídeo que permite hacerse una idea bastante aproximada de cómo estaba organizada la instalación. Visítase el url <http://www.gregorschneider.de/biography.php>, el apartado dedicado al año 2004.
- 28 Desgraciadamente, y como viene siendo una tónica general, el catálogo apenas arroja luz sobre los problemas iconográficos que son los que nos interesa esclarecer. Cfr. *Die Familie Schneider*, Artangel-Steidlmac, Londres 2004. Colm Tóibín es escritor, nacido en Enniscorthy (Irlanda, 1955) y en sus novelas representa el interés por el mundo cotidiano irlandés combinado con la temática homosexual. Uno de sus últimos libros es *Love in a Dark Time: Gay lives from Wilde to Almodovar* (existe traducción en castellano, *El amor en tiempos oscuros y otras historias sobre vidas y literatura gay*). Por su parte, Andrew O'Hagan (Glasgow, 1958) también es escritor y es lector de inglés en la Universidad de Strathclyde, Glasgow.
- 29 O'HAGAN, Andrew, "The Living Rooms", en *Die Familie Schneider*, p. 158.
- 30 LINGWOOD, James, "By appointment", en *Die Familie Schneider*, p. 155.
- 31 "... En algún lugar debía existir un bebé, pero la habitación de arriba estaba cerrada con llave y no había ningún goce o sentimiento infantil, sólo una especie de insostenible desesperación en la idea de la ausencia". O'HAGAN, A., *op. cit.*, p. 159.
- 32 La democratización y homologación de muchos productos como los muebles de IKEA, las cadenas de comida rápida, la ropa de H & M o los vuelos baratos de la compañía aérea Easy Jet están llevando a lo que ya se comienza a denominar como la *sociedad del bajo coste*.
- 33 *Within the line of the studs* se expuso en la galería White Cube de Londres del 11 de julio al 6 de septiembre de 1997. Un fragmento de la nota de prensa destaca que "esta nueva instalación duplica exactamente y desplaza la [fachada] real y la representa como si fuese un objeto. Entramos en el edificio para llegar a la galería, pero solamente nos encontramos a nosotros mismos entrando de nuevo en el edificio; como si fuera una cinta sin principio ni fin, se nos lleva repetidamente donde empezamos de nuevo". Cfr. www.whitecube.com/exhibitions/withinthelineofthestuds/.
- 34 Andrew O'Hagan: "Uno no se siente con la familia Schneider como si estuviera viendo fantasmas; no, uno mismo se siente como si fuera un fantasma, atormentando a estas personas en mitad de sus deprimentes quehaceres. Al final, cuando llegué ante un espejo en la casa Schneider, casi esperé no verme reflejado; me había sentido flotando de una habitación a otra, viendo pero sin ser visto". Cfr. *Op. cit.*, p. 157.

- ³⁵ A nuestro entender, Gregor Schneider rompe la vinculación tempo-espacial de la obra de arte necesaria para su percepción y ulterior comprensión. Esta necesidad es, según Mijail Bajtin, el *cronótopo*, “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. Citado en VALLES CALATRAVA, José R. (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Alhulia, Granada 2002, pp. 232, 277-278.
- ³⁶ El video se puede ver en la página web del propio Gregor Schneider, en la sección de 2005 <http://www.gregorschneider.de/biography.php>.
- ³⁷ <http://www.theartnewspaper.com/news/article.asp?idart=11843>.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ A juzgar por el título de este libro, las tesis que manejan sus autores (Amine Haase, Friedhelm Mennekes y Eugene Blume, con imágenes de Gregor Schneider) no deben ser muy distintas de las nuestras, desgraciadamente, sólo hemos tenido acceso a él mediante reseñas. *Gregor Schneider: Cubes. Art in the Age of Global Terrorism*, Charta, Londres 2006.
- ⁴⁰ Véanse las voces *color*, *cuadrado* y *cubo*, en CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid 1997, pp. 143-145; pp. 159-160 y p. 162, respectivamente.
- ⁴¹ KREMER, Boris, “Autodaffy” en http://www.cacsa.org.au/cvapsa/2006/10_bs35_4/kremer.pdf, p. 4. Asimismo, véase el video del noticiario cultural alemán *Kulturzeit*, que repasa la polémica sobre dicha obra, en la página de Gregor Schneider, <http://www.youtube.com/watch?v=LKfDwYlx5fs>.
- ⁴² Véase la página de la Hamburger Kunsthalle en http://www.hamburger-kunsthalle.de/start/en_start.html.
- ⁴³ Cfr. el catálogo de la exposición *Testigos - Witnesses*, Fundación Nmac Montemedio, Charta, Milán 2006.
- ⁴⁴ No estamos de acuerdo con la siguiente afirmación del crítico José Marín Medina ni con el título con el que rebautiza a la obra de Schneider cuando dice que “también se refiere al Islam el gran cubo *La Kaaba blanca*”, Cfr. “Testigos: nuevos aires sobre arte-naturaleza”, en *El Cultural*, 29 de junio de 2006.
- ⁴⁵ <http://www.fundacionnmac.com/spanish/coleccion.php?id=105>.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID